

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و آیهة المعارف اسلامی



مرکز تحقیقات کتب و تیرعلوم اسلامی

قضايا المصطلح الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السابع ○ العددان الثالث والرابع ○ إبريل - سبتمبر ١٩٨٧

٣
٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

مستشارو التحرير

زكى نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

أحمد مجاهد
محمد غيث
وليد منير



مكتبة كويتية

الأسعار في البلاد العربية :

للكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار دج - ليبيا دينار
١٥ ليرة - الأردن ١٩٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
دينار - المغرب ٥ درهما - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
دج

الإشراكات :

الإشراكات من الساحل
من ستة (نوعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً - مصاريف البريد ١٠٠ قرش
رسل الإشراكات بحالة برقية حكومية

الإشراكات من الخارج :

من ستة (نوعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً
للهيئات - مصاريف البريد

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما جاهد ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

رسل الإشراكات على العنوان الآلى :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع

تليفون المخط ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يسل عليها مع إدارة المخط أو مندوبينا المسمين

قضايا المصطلح الأدبي

| | | |
|-----|------------------------------|---|
| ٤ | رئيس التحرير | - أما قبل |
| ٥ | التحرير | - هذا العدد |
| ١١ | أنور لوقا | - التساؤل على شفا المنزلق |
| | | - المصطلح البلاغي القديم في |
| ٢١ | تمام حسان | - ضوء البلاغة الحديثة |
| | | - قراءة في معنى المعنى |
| ٣٧ | عز الدين إسماعيل | - عند عبد القاهر الجرجاني |
| ٤٦ | محمد عبد المطلب | - مفهوم الأسلوب في التراث |
| | | - الخيال .. مصطلحا نقديا بين |
| ٦٢ | صفوت عبد الله الخطيب | - حازم القرطاجي والفلاسفة |
| | | - الشعرية في الشعر .. دراسة معاصرة |
| ٧٠ | قاسم المومني | - في مادة نقدية قديمة |
| | | - الشعر - الغموض - الحدائق |
| ٨٣ | إبراهيم رماني | - دراسة في المفهوم |
| ٩١ | سيد البحراوي | - التضمن في العروض والشعر العربي |
| ٩٨ | عبد الرحيم محمد عبد الرحيم | - أزمة المصطلح في النقد القصصي |
| | | - الإيطوبيا والإيطوبيات : الكلمة |
| ١٠٧ | عبد العزيز ليب | - والأصناف والدلالات |
| ١٣١ | نبيلة إبراهيم | - المفارقة |
| ١٤٣ | | ● الواقع الأدبي |
| | | - تجربة نقدية |
| ١٤٥ | غالي شكري | - الحب والأرض بين التناظر والمفارقة |
| | | ● عرض كتاب : |
| | تأليف : عدنان نعاله عبد الله | - التطهير في الأدب |
| | عرض ومناقشة : | |
| ١٥٦ | لورéal جبوري غزول | |
| | | ● رسائل جامعية |
| | | - نحو فهم العملية الإبداعية |
| ١٦٢ | عرض : سحر حب مشهور | - نظرة تأويلية (دراسة تطبيقية) |
| | | - الفن والحضارة |
| ١٦٨ | عرض : رمضان بستانوي محمد | - في فلسفة هيجل الجمالية |
| | | ● الوثائق |
| ١٧١ | | - الوثائق العربية |
| ٢٤٨ | | - الوثائق المغربية |
| ٢٦٦ | | ● كشف العدد |
| ٢٧١ | ترجمة : نهاد صليحة | - This Issue |

أما قبل

إذا تأملنا في مفهوم المصطلح تبين لنا أنه من أكثر المفاهيم غموضاً ، على الرغم من كثرة دوراته . إنه لغة خارج اللغة ، أو فوقها ، فهو لا يخضع لمعاييرها ، ولكنها كذلك لا تنكسر ؛ وهو كذلك لا يستغل نهائياً عنها ، بل هو دائم الاختراق لها والنسأل إليها ، ولكنه - مع ذلك - يظل محتفظاً لنفسه بمسافة تميزه - حتى وهو في قلبها - عن سائر مفرداتها . واللغة الاصطلاحية بهذا المعنى تعد تكرساً لطبيعة اللغة ، من حيث إن لفظاً بعينه تؤهله الظروف لأن يبرز ويتميز ويكتسب خصوصية واستقلالاً ذاتياً ومناعة ضد تعامل المتكلم/الكاتب معه إلا بشروطه الخاصة . فالمدلالات الأولى التوقيفية لألفاظ اللغة لا تمنع المتكلم/الكاتب من التلاعب بها وتوظيفها - وفقاً لسياقات مختلفة - في الدلالة على معانٍ مختلفة . والمتكلم/الكاتب عندئذ هو مالك زمام اللغة ، بصرفها وفقاً لأغراضه كيفما شاء ، لا يحكمه في هذا إلا أن يكون قادراً على توصيل ما يريد إلى المتلقي . أما المصطلح فيقف شامخاً معترساً ، لا يسمح لأحد بالتلاعب به أو انتهاك حرمة . إنه سيد الموقف ، ومالك زمام نفسه ، وليس للمتكلم/الكاتب من سبيل إزائه إلا أن يدعن له ، وكأن المصطلح عندئذ هو الذي يستخدم المتكلم/الكاتب وليس العكس .

وكل مصطلح يحمل دلالة مفارقة على نحو أو آخر لدلالته العرفية الأولى ، ولكنه إذ يخرج بدلالته الجديدة من نطاق العرف اللغوي العام يدخل - بهذه الدلالة الجديدة - في نطاق عرف خاص ، يبدأ ضيقاً للغاية ثم يتسع مع مضي الزمن . فالمصطلح يمثل ابتكاراً في اللغة ، يقوم به فرد من الناس ، أو جماعة محدودة ومؤتلفة على أقصى تقدير ، ثم يأخذ في الانتشار مع تزايد تداوله بين المتكلمين/الكاتب . لكن المصطلح يتعرض - مع اتساع نطاق تداوله - لشيء من التشويه ، قد يقل وقد يكثر ، خصوصاً عندما يجاوز نطاق لغته الخاصة إلى لغة أو لغات أخرى .

واستفاضة استخدام المصطلح قد تلحق به التشويه من عدة جهات ، فلما أن يأتي هذا التشويه نتيجة لاختزال دلالة في نطاق أضيق ، وإما للتوسيع من نطاق هذه الدلالة بحيث يدخل فيها ما ليس منها . وقد يلحق التشويه المصطلح عند استخدامه في غير المجال الذي خصص له ، وبغير الدلالة التي قصرت عليه . أما الترجمة فإنه إذا صح ما يقال من أنها تطوّر دائماً على حيّاة فمن الأولى أن تقع هذه الحيانة في مجال ترجمة المصطلح .

لقد حاول العقاد أن يروج كلمة « المشاعية » ترجمة لمصطلح Communism ، ولكنه أخفق ، مع اقتناعه الكامل بأنها أدق في الدلالة على المذهب ، وراج استخدام كلمة « الشيوعية » بديلاً منها ، واستفاض استخدامها ، حتى إن كلمة « المشاعية » نسبت وأهملت مالياً . ولكن ماذا يعني هذا المصطلح في اللغة العربية اليوم على ألسنة المتكلمين وفي أقلام الكتّاب ؟ إن دراسة تحريرية للإجابة عن هذا السؤال سوف تكشف - في بقية - مدى ما قد يلحق دلالة المصطلح من تحريف أو تشويه ، سواء تم ذلك عن طريق الاختزال أو الإسقاط أو الابتدال . وفي هذه الأحوال لا يمكن أن يقال إن الناس يستخدمون المصطلح في كلامهم أو كتابتهم ، بعد أن شوهوا دلالة عن عمد أو عن جهل . وبعبارة أخرى فإن المصطلح عندما يختلف دلالة عند مستخدميه يفقد صفته الأصيلة ، ولا يعود مصطلحاً ، وكم من مصطلحات في حقول العلوم الإنسانية ، وعلى وجه الخصوص في حقول الأدب أو النقد الأدبي ، قد ابتدلت في الاستخدام وحرفت أو شوهت فتفاوتت دلالاتها أو تعددت ، وصارت بذلك عبثاً على الحياة وعلى الفكر ، في حين أن فكرة المصطلح لم تنشأ أصلاً إلا لتكون في خدمة الحياة والفكر جميعاً .

إن الفكرة الأساسية في المصطلح هي أن يكون أداة تجميع لطائفة من المعلومات أو الصفات النوعية أو الخصائص في أصغر حيز لغوي دال هو اللفظة . بحيث تقوم اللفظة بديلاً في الفكر عنها . لكن المصطلح كذلك أداة ضبط للمعرفة وتوحيد للفكر ؛ فالمصطلح بمثابة سور منيع يحول دون اختلاط ما يضم في داخله بما هو واقع في خارجه ؛ وهو في الوقت نفسه القاعدة الموحدة للفكر في المجالات المختلفة ، التي على أساس منها ينمو هذا الفكر ويتطور . وكلما نما الفكر وتطور ، واتسعت رقعة المعرفة ، وتكشفت حقائق جديدة ، مست الحاجة إلى مصطلحات جديدة .

وهكذا تبرز على السطح دائماً مصطلحات طازجة ، تلائم مرحلتها من التطور المعرفي ، حاجة بعض الشيء ما كان ملائماً لمرحلة سابقة . على أن المصطلح القديم الذي كان فعالاً ذات يوم ثم ترك أو أهمل حتى نسي ، ربما جددت ظروف تستدعي استحياءه مرة أخرى .

وإذا كانت الحاجة بالنسبة إلى اللغة العامة قد مست منذ زمن مبكر نسبياً لوضع المعاجم التي تشرح معان المفردات وطرق استخدامها ، فإن تراكم المصطلحات في شتى حقول المعرفة الإنسانية قد اقتضى وضع المعاجم الخاصة بها ، حتى يشول إليها كل راغب في ضبط معارفه الاصطلاحية . وإذا كان بعض هذه المعاجم قد ظهر مؤخراً في واقعنا الفكري فإن الحاجة ما تزال ماسة إلى وضع معجم لمصطلحات النقد الأدبي ، العربية وغير العربية على السواء .

هذا العدد

تقع إشكالية المصطلح في قلب الحركة النقدية ، قبل أن تمثل نبض الإبداع الأدبي وعلامة الحياة فيه ؛ ذلك لأن تغيرات المصطلح النقدي لا تعكس الخطوط البيانية لتطور الفكر الجمالي ، وترسم قفزاته فحسب ؛ بل إنها فوق ذلك تشف عما بلغه الوعي العلمي بظواهر الإبداع في علاقتها الجدلية بحركة تاريخها وتاريخ الإنسانية . ومن ثم لا يمكن لها أن تتكرر حرفياً مهما بلغت من التشابه بين المراحل المختلفة ؛ لأن عناصر التجديد تغلب على تركيبها وتحول دون ترددها في الآلية أو العيشية . ومن هنا تعدد التأويلات الاصطلاحية للكلمة الواحدة بقدر ما تتكاثر تجارب التطبيق المبهج ؛ لأن المصطلح أداة للتفكير قبل أن يصبح وسيلة للتحليل ؛ وهذا ما يجعل من الضروري تحديد طبيعته المجاوزة ، وتوصيف خواصه المتبدلة مهما استقرت حول نواة صلبة ثابتة . وإذا كانت بعض هذه المعالم تسم معظم مفردات اللغة ، في تشكلاتها وعلاقتها المتجددة ، فإنها تتكشف بصفة خاصة في المصطلح الذي يصبح أكثر مفردات اللغة لغوية في تمثيله لجدلية الثبات والتطور في أحد أشكالها . غير أن السياق الحضاري الميتافيزيقي هو الذي يضيف على المصطلح دائماً أقصى درجات الحركية والفعالية .

وفي هذا العدد تقدم فصول مجموعة من المقاربات التي تتأمل طرفاً من ظواهر المصطلح القديم والحديث ، تتوزع على المساحات الزمنية والنوعية المختلفة ، دون أن تستند بطبيعة الحال جميع الأبعاد ، وإن كانت تضرب في جذور الإشكالية ، وامتداداتها وتحليلاتها الراهنة .

● فيستهل أنور لوقا في مقاله «التساؤل على شفا المنزلق» تحديد المصطلح الأدبي باعتباره «كلام على الكلام» كما كان يقول أبو حيان التوحيدي ، مما يعرض واضح المصطلح للانزلاق . ولا يمسح الكاتب في هذا المقال مواقع الانزلاق بطريقة جامعة ، كما لا يصف أنوعها انطلاقاً من نظرية واحدة ، ولكنه يستعرض أمثلة متفرقة ، يجذبها خارج نطاق المنطق الصارم ويسوقها على خط الإمتاع والمؤانسة ؛ يثوب الكاتب إلى موسوعية الأدب ، يستمد فضائلها ، ويتوسم في الاستطراد منها بزوغاً لمعنى أشمل كالذي يستخلصه المحلل النفسي مبهجاً عندما يسترسل مريضه في «استدعاء المعان» . وهكذا يقترح البهيمت قراءة حرة في كتب الأدب على تنوعها ؛ قراءة تسمع التعبير ، وتخترق ما يظهر من الحواجز الثقافية ، لتتعقب وجوهاً غريبة من إشكالية المصطلح ، ولو أنها أصبحت وجوهاً مألوقة . ويتواصل التساؤل على شفا المنزلق باستجواب نصوص شتى من البلاغة القديمة إلى النقد المعاصر ؛ من حديث جغرافي خصب أنتج على خريطة الواقع بلاد «واق واق» الخيالية ، إلى تعريف قاطع يعزل المدلول عن الدال ، في محضر المجدد الذي طلع بالمصطلح ؛ ومن مصير المدلول في ترجمة «معي بن يونس» لكتاب أرسطو «الشعر» - حيث يحتجب مفهوم المسرح وراء المديح والهجاء - إلى مصير المدلول في ترجمات رفاعا الطهطاوي الشربة والشعرية ، ثم في محاولتنا اليوم لتعرف دقائق صنعة القصة والرواية ، وتسمية ما انبنى عليه التصوف السردى من وظائف ثابتة ، مازالت تتأرجح في مصطلحاتنا ، التي تضاعفها ، أو تنقاسها مظان التشابك بين جرس التراث وهاجس الحداثة ، وللخروج من الهبلية ، والتحصن ضد أفات المترادف والمشتبك ، كي نستطيع تحديد قيمة واحدة نستخدمها في موازيننا ؛ لا بد من ملاحظة المراتب أولاً ، ومساءلة القرنين عند القرنين ، ورصد ما يكمن في البدهيات من درجات الانحراف عند مرسل الكلام ومستقبله .

● وبعد هذا المهاد المبهج يتناول تمام حسان في بحثه «المصطلح البلاغي في ضوء البلاغة الحديثة» جذور المشكلة ، فيرصد ظاهرة مهمة ، مؤداها أن البلاغة العربية قد دخلت إلى موضوعها من مدخل اللغة ، ولم تمره من باب النقد الأدبي على عكس ما يظنه البلاغيون . فالفرق بين البلاغة وعلم الأسلوب هو أن البلاغة معيارية لغوية في دراستها للظواهر ، وعلم الأسلوب وصفي وجداني يدرس الوقائع ؛ فيجاوز الشكل اللغوي في التحليل ، ويعتمد على الوجدان والإحياء . ومن هذا المنطلق يتصدى الباحث لتحليل مجموعة كبيرة وأساسية من المصطلحات البلاغية والنقدية مثل : الفصاحة ، والبلاغة ، والمعان ، ومقتضى الحال والمقام ، والحسن والقبح ، والبيان ، والمعنى الأصلي والمعنى المجازي ، والبديع ، والتأثير ، والإيقاع ، والتنظيم ، والصورة . يحلل كل تلك المصطلحات ويفسرها في ضوء علم الأسلوب ، ليرى مقدار اتلاف المفاهيم البلاغية والإطار الفكري الذي انبثقت عنه ، مع ما يقابلها في الأسلوبية الحديثة .

● ومن هذا التناول الكلي للظواهر الاصطلاحية وامتداداتها المعرفية ينتقل عز الدين إسماعيل إلى التحليل المفصل المقارن في بحثه «قراءة في معنى المعنى» فيلاحظ أن الجرجان هو الذي انفرد بمصطلح «معنى المعنى» دون سائر البيانيين والنقاد العرب ، وأنه لم يقصد به إلى تعريف المعنى على

قرار ما صنع رتشاردز وأوجدن ، وإنما قصد به إلى صياغة قانون كل يفسر دلالة المجاز ، وينطوي في تجلياته على مجموعة من العناصر التأسيسية المترابطة ؛ منها أن الكلام - لا اللغة - هو موضوع النظر ، وهو ينطوي على معنى لا يتفك عنه ، حيث يتعدد المعنى بتعدد الاستخدام ؛ ومنها أن هناك ما يعرف بالمعاني الأوائل ؛ وهي الدلالات العرفية للألفاظ ، وما يعرف بالمعاني الثوان ؛ وهي دلالات حضارية ؛ ومنها أن الضرب الثان من الكلام ، معنى المعنى ، لا يتعلق بالحقيقة ، وإنما بالمجاز ؛ ومنها أن المخاطب بالكلام الذى قصد منه معناه الثانى ، يحتاج إلى استخدام ملكة «الاستدلال» ، وهذا الاستدلال يؤسس على مرجعية مشتركة بين المتكلم والمخاطب ، ومنها أن الوقوف على المعاني الثوان يقتضى قبول المعاني الأوائل ونفيها في الوقت نفسه .

معنى المعنى إذن ، ليس إلا شبكة من العلاقات المتبادلة بين عدد من العناصر اللغوية وغير اللغوية ، ويقتضى تحققه وإدراكه نوعاً من تآزر الأدوار التى تؤديها هذه العناصر كى تلتقى في مركز واحد . ويقضى تحليل الخطاب النقدي عند الجرجان إلى الكشف عن بعض الثغرات في بناء هذا الخطاب ، مما يدفع إلى ضرورة إدخال بعض التعديلات عليه ، كإضفاء الاحتمالية على معنى المعنى ، بما يفتح الباب لإمكانية تعدده لدى متلقين مختلفين في ظروف مختلفة ؛ وكالإقرار بأن المعاني الثوان ليست ثوابت ، ولكنها عرضة للتراجع والانزواء مع الزمن ؛ وكنفى الفراض المعنى المساوى للقصد ، السابق على العبارة ذامها .

● وفي هذا الإطار من المراجعة المنهجية والقراءة التحليلية المحدثة لأهم المصطلحات القارة في التراث النقدي يعرض محمد عبد المطلب في مقاله «مفهوم الأسلوب في التراث» لمصطلح الأسلوب ، متناولاً إياه بالرصد والتحليل من خلال كتابات النقاد العرب المشاركة والمغاربة ؛ فيقدم على المستوى الأول مواقف ابن قتيبة والجرجان والأمدى ؛ وعلى المستوى الآخر يرصد آراء حازم القرطاجنى وابن خلدون وابن رشيق . وقد أوضح أن هناك نوعاً من الارتباط بين نشأة مصطلح الأسلوب وفهم القدماء لقضية الإعجاز القرآن ، وعرض لتطور هذا المصطلح عند المشاركة واختلافه تبعاً لاختلاف نظرة الناقد . وخلص إلى أن الدارسين المغاربة وجدوا بين أبديهم مفهومين للأسلوب ؛ أحدهما ما جاء من المشرق مرافقاً لقضية الإعجاز غالباً ، ويتمثل في أفضل صوره عند ناقد مثل عبد القاهر في نظرية النظم . والآخر ما جاء من قبل أرسطو بما يحويه من نظرة شمولية لعناصر الإبداع الفنى في الأدب وغير الأدب ، ثم امتداد هذه النظرة لتغطى مساحة النص الأدب دون تركيز على جزئياته .

ويصل المصطلح إلى يد ناقد مثل حازم القرطاجنى ليقوم بعملية تأليف بين مفهوم أرسطو للأسلوب ، ومفهوم عبد القاهر للنظم . وقد أوضح الباحث أن حازماً لم يثبت اتجاهها واحداً في تحديد معنى الأسلوب ، بل تردد بين عدة مسالك ؛ فهو يربطه تارة بالدلالة ، وتارة بالجنس الأدب كما عرضه أرسطو ، وتارة بالفصاحة كما قال به المشرقيون . وأياً ما كان الأمر فقد غلب ذوق المشاركة في فهم الأسلوب على أحكام النقاد المغاربة كالعبدري وابن رشيق .

وقد خلس الكاتب إلى أن ابن خلدون كان أنجح أهل المغرب في بحثه للأسلوب على مستوييه الذهني والمادى ، وكان أقدرهم على ربطه بالسياقات الاجتماعية واللغوية التى يرد فيها ، كل ذلك دون إغفال لعنصرى الاتصال ، من متكلم ومخاطب .

● ويتوقف صفوت عبد الله الخطيب عند مصطلح آخر كما فهمه ناقد محدد في مقاله «الخيال مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجنى والفلاسفة»

فيلاحظ أن الخيال يشكل الأساس الثالث في النظرية النقدية عند حازم القرطاجي بعد حد الشعر وأسس إبداعه . وقد عرف أرسطو قيمة الخيال بأنه فاضل يتجج صوراً ويركبها بعضها مع بعض ، ويغير فيها كما يشاء . وقد أفاد النقاد والفلاسفة العرب من أرسطو أنما إفادة ، فالكندي يذكر الخيال بمهيمته ومصطلحه الذي عرفه اليونان ؛ والفارابي ينص على تعريف الخيال بالطريقة ذاتها التي أوردها الكندي ؛ كما نلاحظ الموقف نفسه عند ابن سينا الذي لم يكذب يقدم جديداً عن سبقه في دراسة الخيال .

وبأن دور حازم القرطاجي ليفيد بكل من سبقوه ، ثم ليضيف بصمته الخاصة بأن يصير على جعل الخيال أو التخيل وسيلة للتواصل بين مبدع الشعر ومستقبله . فالشاعر - فيما يرى حازم - يتأمل صور العالم المختزنة في ذاكرته ، ويلاحظ النسب القائمة بينها على نحو يمكنه من تشكيل صور فنية جديدة . وتبدو أصالة حازم بشكل خاص في تناوله للخيال بطريقة جمالية . ومن أهم الأسس الجمالية للفن عند حازم التناسب ، وإخفاء المتأخرة ، والتعجيب والحرص على إثارة الدهشة .

إذن فقد كان حازم ، خلافاً لابن سينا وابن رشد وغيرهما ، يتعامل مع الخيال في جانبته الفني ، وليس في جانبته النفسي البحث ، وكان ذلك ناجماً عن اهتمامه بالصنعة الشعرية ، على نحو جعله يلتفت إلى التفريق الواضح بين الصدق الفني والصدق الواقعي ؛ فالشعر عنده لا يعد شعراً من حيث هو صدق أو كذب ، بل من حيث هو كلام مُخَيَّل .

● ويتناول قاسم المومني فكرة أخرى أخذت تحتل موقعها في قائمة المصطلحات الأساسية ، وذلك في بحثه «الشعرية في الشعر : دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة» ، فيرى أن الإعلاء الثلاث من شأن الصياغة في النقد القديم ، من خلال إشكالية اللفظ والمعنى ، يعد أبليغ الإشارات في الدلالة على تقدير الشعرية في الشعر ؛ وفي هذا الصدد فإن الباحث يستعرض آراء مجموعة كبيرة من النقاد القدماء حول قضية الشكل والمضمون ، وينتهي إلى أن الجامع المشترك بينهما اعتبار المعاني مواد الشعر ؛ ومن ثم فهي لا تؤثر في قيمته ، ويظل التأثير منوطاً بالألفاظ والصور .

وقد بين الباحث أن ما يقوم عليه التصور الشعري يعنى المادة الواحدة ، وأن الاختلاف ينبع من الطرائق المتعددة في التعبير عنها ؛ وفي ظل هذا التعدد يقع التفرد ، ويتميز الشعراء بعضهم عن بعض . ومن هنا يتضح أن أثر الشعر بهذا الفهم ، أو ما يمكن أن يقال عنه «الشاعرية» أمر يرتد في جانبته الأساسي ، إلى قدرة الشاعر وبراعته في إحداث التأليف المخصوص ، مما يجعل الشعرية تتولد باستخدام الشاعر للمادة أو للمعنى استخداماً متميزاً ، وهو ارتفاع بالمعنى السابق ، من خلال التشكيل الفني ، إلى مستوى لا يصل إليه سوى الخاصة . ومن هنا فإن الباحث يرى أن القدماء يردون الشعرية إلى الاستخدام المتميز لمادة الشعر ؛ ويتجلى ذلك في نظرهم للتشكيل المجازي للصور بوصفه مظهراً من مظاهر هذا الاستخدام . ويخلص الباحث إلى أنه إذا كانت الشعرية تتولد ، في التصور القديم ، بسبب انطواء المتلقى على هوى يوافق عرض الشعر أو معناه ، فإنها تتولد في التصور ذاته أيضاً نتيجة لما ينطوى عليه هذا الشعر من طريقة متميزة في تقديم الغرض أو المعنى .

● وعلى الحافة التي تصل بين الظاهرة والمصطلح ، في منطقة المفهوم المتأرجح ، يدور بحث إبراهيم رماني «الشعر ، الغموض ، الحدائق» دراسة في المفهوم ، حيث يرى أن الشعر صياغة جمالية للإيقاع الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة . وتجسد التجربة الشعرية بنموضها الداخلي عبر رؤية إبداعية تحولية ، في لغة رمزية تخفي في طياتها دلالات متعددة .

وقد فهم العرب الشعر على أنه صناعة أو محاكاة . والخيال في الشعر العربي كما يرى الباحث أداة معرفية ، مهما تباعدت عن الواقع

وابتكرت صوراً جديدة . ويتعلق ارتباط الوزن بالخيال لدى العرب بطبيعة الوزن المتميزة ، بما هو قدرة على التأثير النفسي العميق ، فضلاً عن الصلة القديمة بين الشعر والغناء .

وقد رأى النقاد العرب القدماء ، في معظمهم ، ضرورة خضوع التخيل للعقل ؛ فصناعة الشعر لديهم تلتقى بالخطابة والمنطق ، وتقاس عليهما ، ومن ثم فقد كان الإقناع شرطاً أساسياً من شروط الشعر . واستقرأنا للشعر العربي ، كما يلاحظ الباحث ، بدلنا على تحركه من الوضوح إلى الغموض كلما تقدمنا في الزمن ؛ ومع أن الشعر القديم لم يخل من الغموض ، إلا أنه كان موجوداً في قليله لا في كثيره ، وكان وضوحه الغالب رهناً في جوهره بالطبيعة المعرفية ، والوظيفة الاجتماعية ، والعمود ، ونموذج الرؤية . . إلخ .

ولم يبلغ الغموض مبلغ الظاهرة إلا عندما اشتد النزاع حول مسألة القديم والحديث في الشعر ؛ تلك المسألة التي ترجمت حركة الفعل الاجتماعي والفلسفي في محاولة الخروج عن الأيديولوجيا السائدة والموروثة . وقد تألق الغموض في فضاء القصيدة العباسية (أبو تمام ، المتنبي ، بشار) ليحدث بعداً ذا طابع نسبي في مفهوم الشعر لدى الوعي الجمالي العام ، ولكن حركة الحداثة العباسية لم تفلح في توسيع مجال البعد الشعري والانتصار للغموض .

وقد درس كوهين ، وهو من أبرز النقاد الغربيين المحدثين ، ظاهرة الغموض الشعري ، انطلاقاً من رأي «إدجار آلان بوه» في أن حد النص ووحدته يتحكم فيها عاملان ، هما الوحدة والمدى في تناسبها العكسي . وقد قام كوهين بتعديل ملحوظ لهذا الرأي ، فذهب إلى أن العاملين المتحكمين في فضاء النص هما : الوضوح أو الغموض من جهة ، والوحدة أو الحياء من جهة ثانية . على أن المهم مراعاة اختلاف الغموض عن الإبهام الذي يلغى مسافة التفاعل بين النص والواقع .

ويرى الباحث أن شطراً كبيراً من الشعر العربي لم يبلغ هذه الدرجة من الغموض والاهتراء إلا بانتشار ضربين من الإبهام : الأول ناتج عن التمحل باسم الحداثة ، والثاني ناتج عن المعجز الشعري ، هارضاً أمثلة دالة من الشعر الحديث . ثم يتناول الباحث بعد ذلك مفهوم الحداثة انطلاقاً من تضال تاريخي دال بين الشعر والفلسفة ، وبين الشعر والميتافيزيقا ، مستنداً إلى عدة مقولات ، من أبرزها مقولة الحدس البرجسون ، متنبهاً إلى أن تبني المفهوم الغربي للمغايرة ، قد أفاد حركة الشعر العربي الحديث ، وأضرها في الوقت ذاته .

● وبين الظاهرة والمصطلح يقع بحث سيد البحراوى عن «التضمين في العروض والشعر العربي» إذ يوضح أهمية التضمين في الدراسات الإيقاعية والنقدية بوصفه مؤشراً يشير إلى التوتر ؛ حيث يعد التوتر جوهر الفن الشعري ، مما يجعل دراسته تمثل تحليل أحد العناصر الأساسية في بنية العمل الشعري على المستويات الصوتية والنحوية والدلالية ، كما تمثل خطوة ضرورية في طريق السعي إلى تحقيق علم للعروض المقارن .

والتضمين أساساً مصطلح عروضي يعنى تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه ، وقد عده المتأخرون من العروضيين هيباً ، وإن لم ير فيه المتقدمون منهم ، كالحليل والأخفش ، غيباً قط . وقد أدى مفهوم «التناسب» الذي حكم التراث النقدي القديم إلى رفض التضمين في العروض حفاظاً على وحدة البيت ، وجاءت النظرة الرومانسية لتبدأ في نقض الرؤية السابقة ، تأسيساً على موقف جديد ، يبنى التحرر من ربة القافية ، وإن لم تستطع هذه النظرة أن تنال من وحدة البيت الشعري . ومع تضج حركة الشعر الحر ، وتبلورها ، عد التضمين إمكانية

تعطى فرصة التواصل والتكامل للقصيدة ، وتفيدها في إخفاء اللحن الناجم عن نغمة القافية إذا وردت .

ويرى الباحث أن التضمن يعكس في صميمه صراعاً بين المستوى النحوي للقصيدة والنظام الإيقاعي لها ، بوصفها مستويين سيميوطيقيين يحملان - بالمعنى الواسع - كماً من المعلومات . ويمكن للتضمن ، بوصفه عاكساً لشكل الصراع بين عدة نظم أو مستويات ، أن يكشف عن الصراع بين المراحل المختلفة للفن الشعري ، بل وأن يكشف عن طبيعة المرحلة الشعرية أيضاً .

وقد وصل التضمن إلى أقصى درجات استخدامه في القصيدة المدورة المعاصرة . وينظر إلى التضمن الآن بوصفه مظهراً لقانون أساسي يحكم علاقات القصيدة ، ويحقق واحدة من أهم قيمها الجمالية وهي التوتر .

● وإذا كان الشعر قد احتل رقعة فسيحة في الدراسات الاصطلاحية القديمة والحديثة ، كما كشفت عن ذلك البحوث الأنفة ، فإن عبد الرحيم محمد عبد الرحيم يقدم لنا في مقاله «أزمة المصطلح في النقد القصصي» عرضاً لإشكالية المصطلح في الجنس الأدبي التالي وهو القصة ، فيرى ابتداءً أن المصطلح وحدة لغوية ، أصبحت تحمل دلالة اصطلاحية خاصة في مجال معين ، لعلاقة تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية والدلالة الاصطلاحية الجديدة . لكل مصطلح شكل ومفهوم وميدان ، فالشكل هو اللفظ ، أو الألفاظ ، التي تحمل المفهوم ، والمفهوم هو الصورة الذهنية التي يشير إليها المصطلح ، والميدان هو مجال النشاط الذي يستخدم فيه .

والمصطلحات القصصية - فيما يرى الكاتب - لم تحدد مفاهيمها تحديداً نظرياً في معاجم يمكن أن يرجع إليها المختصون عند الحاجة ، بل أصبح تعرفها واستخدامها أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد بحسب ما يرى . ومن ثم فقد أصيبت لغة النقد القصصي ، في الوطن العربي ، بالفوضى والحلقل ، وفقدت مزية التحديد والاستقرار . وتبدو تجليات هذه الأزمة في تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد أولاً ، وفي ميوعة المفاهيم الاصطلاحية ثانياً ، وفي ذاتيتها ثالثاً .

ويرجع الباحث أسباب هذه الظواهر إلى عوامل من أبرزها ارتباط المصطلح بالمدلول الغربي في أصله ، وتعدد البيئات الثقافية في الوطن العربي نفسه ، وتعدد اتجاهات التعريب والاجتهاد بين النقاد العرب أنفسهم ، دون توحيد فيها بينهم . ولا يخرج من هذه الأزمة - في رأي الباحث - إلا بالجهود التي تعمل على توحيد المصطلحات . وتنظيمها بأسلوب علمي ، يتمشى مع التقدم الذي أحرزته دراسات المصطلحات وتبويبها وتحديد مفاهيمها .

● وفي بحث «الإيطوبيا والإيطوبيات» يتتبع عبد العزيز لبيب تاريخ المصطلح الذائع «إيطوبيا» منذ نحتة «توماس مور» وعنون به مؤلفه الشهير عام ١٥١٦ ، كاشفاً عن كيفية تضمين هذه الكلمة لمحتواها الفلسفي والتقني ، وحرراً معناها الذي يخالف في دقته ما وسم به في شيوخه . كما يسمي الباحث أيضاً للإجابة عن سؤال مهم : ما السبب في أن النقد العربي المعاصر لا يعبر هذا الحقل (حقل الإيطوبيا) اهتماماً كافياً ؟

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة إيطوبيات متعددة ، راصداً قيم المشابهة وقيم المخالفة فيها بينها ، واضعاً يده على أبرز ما يجمع بينها من هاجس (طلب المفقود) وأبرز ما يفرق بينها من أغراض نوعية ومضامين فلسفية ، كما يتناول بالشرح والتحليل موضوعات متعلقة بذلك من قبيل إيطوبيا التقنية والكوزمولوجيا ، وإيطوبيا العلم ، والملاحم الفلسفية المتنوعة للإيطوبيا ، ويتطرق من خلال ذلك كله إلى عرض

الأبعاد الأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية لفكرة الإيطوبيا ، كما يتطرق إلى مقارنة فكرة الإيطوبيا بنفسها عند أكثر من مفكر مثالي ، وأكثر من مفكر مادي .

وفي تتبع الباحث لجغرافية الإيطوبيا يحاول أن يقدم إجابة شافية عن سؤال : لماذا كانت الإيطوبيا دائماً جزيرة بعيدة مجهولة ينبغي اكتشافها على نحو ما تكتشف القارة المفقودة ؟ ولماذا يتساءل الفكر الإيطوبي عن المكان دائماً صارفاً نظره عن الزمان ؟ لماذا يقول أين ولا يقول متى ؟ ويسمى الباحث إلى كشف الصلة بين حلم الإيطوبيا وواقع الحضارة ، بدءاً من أفلاطون وانتهاء بماركس ومروراً بمور وببيكون وفولتير وروسو وغيرهم .

● ونختم نبيلة إبراهيم ملف هذا العدد بحثها عن «المفارقة» فترى أنها لعبة ذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تدعو القارئ إلى رفضه بمعنى الحرفي ، وذلك لصالح معناه الخفي أو المعنى الضد . وترتبط المفارقة كما توضح الباحثة بكثير من أشكال التعبير الفني، مثل فن الهجاء وفن السخرية وفن «الجر وتيسك» وفنون العبث والضحك ، وتدل على هذه الفكرة بنماذج نصية للمتنبي والحصري حتى عبد القادر المازني ، ثم تخلص من تحليل هذه النصوص إلى أن المفارقة تتحدد بأربعة عناصر : أولها وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد ؛ وثانيها التعارض بين الحقائق على المستوى الشكلي ؛ وثالثها التظاهر بالبراءة ؛ ورابعها وجود الضمنية . ثم تحاول الكاتبة أن تستنريء بعد ذلك الجذور الفلسفية للمفارقة عند «كانت» و«هيجل» و«كيركجورد» و«شليجل» و«زولجر» موضحة أهم الاختلافات والاتفاقات فيما بينهم .

وعند تحليلها لمفهوم المفارقة من منظور الدراسات النقدية الحديثة تبحث الكاتبة ثلاث مسائل : صانع المفارقة ، ولغة المفارقة ، ومستقبل المفارقة ، مستشهداً ببعض النصوص للجاحظ ويحيى الطاهر عبد الله ، كنوع من المقابلة بين دور المفارقة في النص القديم ودورها في النص الحديث . كذلك تستعين بنصوص من كتاب «ترويح النفوس ومضحك العبوس» للتفريق بين نمط وآخر من صناعات المفارقة . وبهذا فإنها تحيل مصطلح المفارقة إلى أداة تحليلية محددة المصدر والوظائف ، تجعلها صالحة للإسهام الفعال في الجهاز النقدي الحديث ، إلى جانب مجموعة المصطلحات الأخرى التي اتسع لها هذا العدد بالتنظير والمقارنة ، والتأصيل والاستعمال .

التحرير

التساؤل على شفا المنزلق

أنور نوح

«فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعضه . ولهذا شق النحو وما أشبه النحو من المنطق ، وكذلك النثر والشعر» .
أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة^(١)

الأدب ، سواء في حديثه إلينا أو حديثنا عنه ، لاتصاله الأوثق بملكات الإنسان ودواخله المتشابكة ، وإن لم تطابق حبال اللغة ، حبال النفس الإنسانية . هنا تتعدد الروابط وتتوابع ظواهر الاستعارة والتكثيف . فهيهات أن تتسطح في مجالات الأدب المفردات بحيث يؤدي كل منها دلالة وحيدة معاهدة ، منعدمة الظلال ، مكتومة الأصدا . ومهما دقت ذرات الأدب ، فهي ذرات تقبل التفتيح .

عل أننا نشفق في هذه السطور من اقتحام معازل التخصص ، ونكتفى برصدها . وعسانا أن نستشرفها في يسر ، عن طريق الإمتاع والمؤانسة ، لا الدرس العابس المستوجب الشاق . ستمتلئ في التحرير المقال بوعده «التحرر» . لن نحاول إذن أن نحصى أحكام التراث في وضع المصطلح العلمي أو الأدبي السليم . لن نصيغ خناق الأصول على الفروع ، ولن نتغلغل إلى نظريات القدماء في البلاغة أو نصدر معاييرهم في الموازنات بين الشعراء . وس نصدى للتفاد الرواد الذين استلوا حولنا أسلحة مصلصة من صنع فرسان الألسنة والبنوية والدلائلية . . . وإنما نود أن نثري على ضفاف البحث ، نتخفف من أعبائه ، لتتفهم القليل كثيراً . نستوقف مثلاً سائراً ، ونسمع خاطراً عابراً ، وننشط لاقتطاف ما يجزنا شوكه . وعلى هذا النحو نتذوق في الصفحات التالية بعض ما راضنا من نصوص صادفناها في خلال شتيت من تآليف المتقدمين والمتأخرين : بدهيات أثارت أعجب تساؤلنا ، وأخباراً نهتنا بلمها إلى جوانب من إشكالية الاصطلاح لم يعد القارئ يفعل إليها .

ونقول «المنزلق» على وزن «المصطلح» ، كأن عطر الخطأ عند الكلام داهم دائم : لا يمحى فحسب بمبادرات الناطق أو مغامراته ، الذي ينتقى الألفاظ عن وهي ، ويضم بعضها إلى بعض — وقد يجتزئها — لتكوين تراكيبه المفيدة ؛ بل يكمن هذا الخطر منذ البداية في مادة اللفظ المفرد التي لا بد لها من أن تتشكل بأشكالها المعهودة والمحدودة كي تستطيع — صوتياً ونحوياً وصرفياً — أن تحتضن المعنى ، أي تضمد عناصره الجديدة في سلكها هذا المطروق . وذلك تدخل في بيئة الناطق في أثناء ترتيبها في مدارج الإفادة (ويقال «تقيدها») ، وتطويع للفكر على حسب ما تستيق منه مقومات اللغة ، وما تفرضه عليه ، حتى انتهاء المطاف بالسكوت ، الذي نصت على شروط استحسانه كتب القواعد القديمة . وقد أدرك الدارسون في عصرنا أهمية تلك الظواهر والتفاعلات الدقيقة التي توجه سرمان المعنى ، واستحدثوا لاستقصائها مناهج متخصصة . ومازالت في إثرها بحوث اللسانيات والتحليل النفسي تتسابق وتلاحق ؛ فبعد أن أفلح «فرويد» في استكشاف لا وهي الإنسان جاء «لاكان» فدعا إلى استكشاف لا وهي اللغة^(٢) .

وقد بنجر المصطلح العلمي من القموض واللبس إذا اشتدت عند وضعه حيلة العالم في تلاقى كل «مشترك» صريح من عناصر ذلك المصطلح ، وتلاقى كل «مشترك» طارئ ينجم من تلاقيها ؛ فالعلم إفادات عقلية تستلزم التعبير المنطقي الخالص الذي لا يزيده عن مضمونها ولا ينقص . ويمكف العالم على عزل الوحدات الدالة لتأمين سلامتها . ويبلغ تحرزه إزاء اللغة حد التجرد من ألفاظها ، مستغنياً عنها بتسلسل الفكر في رموز المعادلات الرياضية . ولا كذلك

ولعلنا بهذه الجولة المتحررة من كل تواطؤ توثيقي أو تنظيري أقرب
واقع الأدب الذي لن يكون أدبا - أي تفتحاً على الإنسانيات - إذا
عن موسوعية «الأخذ من كل شيء، بطرف».

«واق واق»

أو المصطلح في درجة الصفر

ونبدأ بقراءة نص قصير جميل، نداولته الألسن والأخيلة في الماضي،
وأوى إلى كهوف الذاكرة الجماعية قروناً قبل أن يثبتته المقرريزي في
«الخطط» وهو يستعرض «فضائل مصر»، ثم يبدأ لموضوع كتابه
الجغرافي التاريخي الكبير:

«قال عبد الله بن عمرو: خلقت الدنيا على خمس صور على
صورة الطير، برأسه وصدوره وجناحيه وذنبه. فالرأس مكة والمدينة
واليمين. والصدر الشام ومصر. والجناح اليمن والعراق. وخلف
العراق أمة يقال لها واق، وخلف واق أمة يقال لها واق واق، وخلف
ذلك من الأمم ما لا يعلمه إلا الله عز وجل. والجناح الأيسر السند.
وخلف السند الهند، وخلف الهند أمة يقال لها ناسك، وخلف ناسك
أمة يقال لها منسك، وخلف ذلك من الأمم ما لا يعلمه إلا الله عز
وجل. والذنب من ذات الحتم إلى مغرب الشمس. وشر ما في الطير
الذنب»^(٣).

نص مبني على التوازي في تصوّره وفي تركيبه: فالرأس يقابله
الذنب، والجناح يقابله الجناح. والمبتدأ يقابله الخبر في تنضيد الكلام
على هيئة جمل اسمية متتالية أولها: «فالرأس».

ولنتنسّق هندسي البسيط المعروض علينا وظيفة تجاوزه بالبساطة
نفسها: فشرف كل بلد مذكور يزيد أو ينقص على حسب موقعه من
محوري هذا الطائر الذي نشر جناحيه. ولا سبيل إلى الشك فيما يضمّره
النص بتشكّله المزدوج - هندسياً ولغوياً - من نية التقدير المكاني. بل
هو يفسّح في خاتمته عن غرض التقويم، مقررّاً مبدأ الرأسية: «وشر
ما في الطير الذنب».

يتساوى إذن في القيمة - على التوازي - بلدان يقع كل منها على
طرف أحد الجناحين، فالأفقية قاعدة التساوي، ولا سيما في خارج
حدود الدولة الإسلامية. ذلك بأن المساواة المطلقة بين بلدان العالم
الإسلامي متعذرة بحكم تعددها في جسم واحد، وهذا ما اقتضى
ترتيبها على نظام معين، هو الذي يتجلّ معناه في رئاسة الرأس التي
خصّصت بها مكة، على أساس أن «أفضلكم عند الله أتقاكم». ويرجع
الإحصاء اللفظي أيضاً كفة الدين («خُلت»). وتكرار ذكر «الله عز
وجل». وأما في خارج الكتلة الإسلامية فيندم التفاصيل
والتنافس، وتسود لا مبالاة حيادية، وتترامى عن السواء في مجاهل
الأرض - أي جهل النفس بها - بلاد «واق واق» التي لا تعدو تحييتها
صيحة الطير بلغة تجهلها، أو بلاد «ناسك ومنسك»، وإن برر هذه
التسمية معنى يختلط فيه مدلول النسيان (جنون سي) بمدلول الدين
الساري في النفس (نسيك)؛ إذ إن «ناسك» - كما شاع في
الروايات - هو الراهب البوذي أو الأسيرى بعامية؛ ونحن هنا خلف
السند والهند.

وإذا صعدنا إلى مستهل النص، أجد الإسناد التقليدي (قال عبد الله
بن عمرو) اطراد التوزيع الذي رأيناه في صلب الخبر؛ فهذا السند

يطالعنا بالمطابقة بين مستويين من مستويات الإعلام مثيراً لها: خريطة
الجغرافيا وخريطة التقوى. وليست نسبة القول إلى عبد الله بن عمرو
من قبيل المصادفة؛ فهو علم على صعيد الدين، من نجباء الصحابة
وأكثرهم رواية للحديث، وهو علم كذلك على صعيد الجغرافيا
السياسية؛ إذ يحيل اسمه فوراً إلى أبيه عمرو بن العاص فاتح مصر
وحاكمها، تابعاً للخلافة في المدينة أولاً، وفي الشام ثانياً.

والذي يعيننا في إطار هذا التجانس الدلالي الملحوظ على مدى النص
بأكمله هو استخدام لفظة معينة - لا معنى لها - هي لفظة «واق»
مقابل مدلول معين تغيب عليه صفة المجهول. وتلك تجربة أولية في
وضع المصطلح تشهد إجرأها. فنحن نشاهد إرساء ما لا يجاوز درجة
الصفر أساساً للتعبير، أي تفصيل الدال على قد المدلول، والخصوص
على أبسط معادلة بينهما. هنا يعلّق المعنى الأدنى بالعلامة الدنيا. ولا
تتدخل للإخلال بهذا التوازن البدائي صنعة الناطق أو تأثيرات ضمنية
تسلطها خصائص اللغة. إننا نهبط على سطح هذه الرابطة إلى شكل
الكلام «الفعل الساذج» كما يقول الجرجاني^(٤)، بل إلى درك
المحاكاة. فلفظة «واق» هي صيحة الطائر الفجة؛ وهي صوت جهل
معناه غمام الجهل فلا أجد خيراً منه للتدليل على جهل بالبلد الواقع
خلف العراق، لاسيما ومجاورته للعراق تحاكيها أيضاً سحجة «واق».
درجة الصفر يكفلها هذا الجهل الذي يمثل المساواة البريئة بين اللفظ
ومعناه، فكلاهما «مجهول». ولا أيسر من تكرار وحدة واق مرتين
«واق واق» لتدل على مجهول مضاعف هو حال البلد الثان والأبعد.

غير أن خطراً يترصص داخل هذا الحياء، وسرعان ما يستدرج اللفظ
من وظيفته الوصفية - مع أنها في قرار درجة الصفر - أي مفصولة عن
المحاكاة الصورية - نحو وظيفة أخرى تتعدى الوصف.

فلم يكن لصيحة «واق» أي معنى في لغة الإنسان، ولذلك قامت
أحسن قيام بهمة ذال على انتفاء المعنى، أي الجهل بالمدلول، كناية
تصدر عن عي أصم وأخرس. وما هي ذى تخرج عن وظيفة الدال
التي يجدها التصريت المبهم، وتدخل إلى منزلة المدلول، أي تصبح
ذات معنى، بالتزيم في زى اسم علم نطلقه على ذلك البلد. ويتاح
لها ذلك الانتقال دون أن تتحرك من مكان الدال؛ فإن أسماء الأعلام
مجرد إشارات إلى أصحاب هذه الأسماء، أي أنها دال بلا مدلول
معنوي (نحن نقول مثلاً «جميلة بوحريد» لنفني شخص بظلة جزائرية
معينة لا نصف فتاة «جميلة»). وتتحول الرابطة الأولى بين الدال
والمدلول، وهي رابطة «الجهل»، إلى معنى إيجاب اكتسبته من كمية
المعرفة التي ينطوي عليها المدلول المشار إليه؛ فهو بلد نكرة من حيث
إغفال تسميته، إلا أنه معرفة مع حيث مكانه الجغرافي المذكور «خلف
العراق». ولقد عهد النص العربي إلى طائر ليبر عن المجهول بصيحة
من لغة مجهولة، ولكن الطائر بطبيعته محلق، ولعله حوّم فوق ذلك
البلد المجهول وعلم علمه؛ أي أن حاجز الجهل والعلم متأرجع،
وتقع نقطة الفصل لا بين النص والجغرافيا بل بين لغة الطير واللغة
العربية. ولا يكفر لضمّان الجهل أن يجهل النص لغة الطيور؛ فقد
انزلق إلى التعامل مع لغة ما، حتى وإن تسودت فيها جميع المفردات
الممكنة وراء دال صوق وحيد يتكرر.

إن غرابة المصطلح - ولا أغرب من اقتراض تعبير الطير - مدعاة إلى
الاستفهام، وكل استفهام يضمن لزوم الإجابة أيّاً كان الجواب. إنما

أعراض الاستقطاب ما لم تفلح في درته محاولة وصح المصطلح في درجة الصفر .

« ديمقراطية »

أو التعريف القاطع .

من المفارقات المذهلة ما جرى في مطلع القرن العشرين بمصر لمثقف كبير هو أحمد لطفى السيد ، الذى أطلق عليه بحق لقب «أستاذ الجيل» . فلقد شارك بوصفه أديباً ملتزماً في إصلاح حياة مواطنيه ، صحفياً ينشر «الجريدة» ، وجامعياً يدرس الفلسفة ، و مترجماً يعرب أرسطو ، ثم وزيراً يضع يده على دفة سياسة الدولة . ولا مندوحة عن المصطلح اللفظي لفكر مثله ، ابتغى تجديد المجتمع ، أى تغيير الأمور المعروفة لدى الجماهير ، ولترجم في الوقت ذاته أمين ، راح يسائل المعاجم العربية ويستكملها بالمفاهيم المستحدثة . وقد كان لإدخال لطفى السيد لفظة «الديمقراطية» في بيئة ريفية يغلب عليها الأميون صدمة مؤلمة ، ردد صداها تلميذه طه حسين في مقال طويل هذه فاتحته :

« وقعت هذه القصة القصيرة التى تغرى بالضحك وتغرى بالتفكير العميق أيضاً .

وقعت لاستاذنا الجليل أحمد لطفى السيد في بعض الانتخابات التى كانت تجرى في مصر أثناء السنين الأولى من هذا القرن . ولست أذكر أكانت في انتخاب لمجلس الإقليم أم كانت في انتخاب للمجموعة التشريعية حين أنشئت ، ولكن المحقق أن أستاذنا الجليل رشح نفسه لأحد هذه الانتخابات ، وكان له منافس لا يرقى إلى ثقافته ولا إلى علمه ومقامه الرفيع الممتاز في الفلسفة والأدب ، بل كان أمياً أو كالامى ، يقرأ أو يكتب إلى حد متواضع جداً ، ولكنه كان واسع الثراء هريش الجاه .

وقد انتصر على أستاذنا في ذلك الانتخاب ، وكان سبب انتصاره هريشاً حقاً ، فقد زعم للناخبين أن أستاذنا رجل ديمقراطى ، وأنه من أجل ذلك لا يصلح لتمثيل المدينة . فلما سألته الناخبون عن الرجل الديمقراطي ما هو ، قال : هو الذى يبيع للمرأة أن تعدد أزواجها كما يباح للرجل أن يعدد زوجاته . وأنكر الناخبون هذه الديمقراطية ، لأنهم لم يكونوا سمعوا بها ، ولم يتح لهم أن يعرفوا حقائقها . فذهب فريق منهم إلى أستاذنا وسأله : أى الحق أنك ديمقراطى كما يزعم منافسك في الانتخاب ؟ قال الأستاذ مبتسماً ومغضباً أيضاً : أجل أنا ديمقراطى وأفخر بديمقراطي . وانصرف الناخبون عنه وقد استيقنوا أنه يبيع للمرأة أن تعدد أزواجها كما يباح للرجل أن يعدد زوجاته . وصوتوا جميعاً لمنافس أستاذنا الجليل»^(٨)

ومن الواضح أن المعنيين هنا بمضمون «الديمقراطية» - أى الناخبين - لم يتلقوا هذا المضمون مع اللفظ الجديد عليهم . وظلت «الديمقراطية» ، برغم فخامة تعريبها بالقاف والطاء ، دالاً مستغلقاً يبحثون عن مدلوله ، حتى طلع عليهم المرشح الامى بتعريف صريح . واستنكر القوم ذلك المضمون الفاضح ، ولكنهم اقتنعوا بصحة التعريف ، إذ لم يقدم لهم أحد بديلاً عنه . لا تكفى إذن سلامة المصطلح فنياً ، ودقة تخصصه ، وعمق جذوره الحضارية ، إذا لم يحمل ظاهره لمن يتلقاه مفهوماً أو «فائدة» - على حسب تعبير النحاة

المصطلح استفزاز ذهنى ، يدفع إلى التأويل دائماً .

هكذا زحفت «واق» من مؤداها الأصل المباشر ، الملتصق بالصوت التصاقاً تاماً ، إلى معنى تولد في ذهن المستمع نتيجة لموقعها من السياق . ودون استكناه «لا وهى» النص ، كما تحاول طليعة من نقاد اليوم ، نبه الجرجاني قديماً إلى منزلقات من هذا القبيل بقوله : «المعنى ومعنى المعنى : تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، الذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»^(٩) .

وبمثل هذه الانزلاقات المتتابعة في الأذهان تتسع رقعة الأدب ، ويتكاثر التأليف والتصنيف . ولا عجب أن تصدر الأساطير على هذا النحو عن أرض الواقع ، تتطلق من تراجيح على هيئة ذرات تتطاير - بتوظيف اللغة - ثم تتلاقى في طبقات بعيدة قريبة معاً ، وتحدث «بالتلاؤم» فيها بينها أجساماً رالمة . وقد تعاون علماء التحليل النفسى والتحليل اللسانى في تحرى ظواهر التفاعلات اللغوية المتواليّة ، التى تحتاج المعنى وتوجهه ، ومن تشخيص حللها وأطوارها ، فدرسوا لغة الأحلام ، كما درسوا الأعراض اللغوية لدى فئات من المصابين بالأمراض العصبية . ونقتصر قبل أن ننصرف عن هذا النص على ملاحظة أخيرة ، وهى بداية انحدار الإعلام على أحد منزلقاته في نهاية الوصف ، خلال عبارة «والذهب من ذات الحظام إلى مغرب الشمس» :

أما الشمس ومغربها فلا أوضح منها وأشهر ، وأما «ذات الحمام» فما هى ؟ لا بد أنها اسم مكان أو بالبحث في القواميس نعلم أن «ذات الحمام» موضع بين الإسكندرية وإفريقية^(١٠) . وبدهشنا تهايت النص إلى ذكر هذا الموضع الصغير الحجم والشأن (وتزداد الزاوية به مقرونا بجمالة «الشمس») ، مع أن جميع التقسيمات السابقة لم تستسك من أسماء البلدان والمداين إلا بأعظمها وأشهرها ! ولا يجهلنا البحث عن درجة التعمد أو العفوية في اختيار «ذات الحمام» بصفة خاصة . إنه قلم الناسخ ينفو ، أو لسان الراوى يتظرف ، تحية أخيرة للطائر الجاثم على النص كله ، وتأكيداً لمحضرة - برغم قناع المهم المشددة - بذكر النوع (الحمام) إيماءً إلى الجنس (الطائر) وإشادة بدوره التنظيمى في تجميع أجزاء الموضوع وتوزيعها . فورا التلاعب اللفظى المتلذذ (مزيج من الجناس والتورية) تمتد يد المنطق في قفاز العبث كى تدفع إلى مزيد من جناس المعنى ، فمزيد من تأثيره .

هذه بين يدينا بعض جرائر التشبيه بالطائر ، وإن كان التشبيه من وسائل التعبير الشائعة في النصوص الأدبية ، يتوقعها القارىء من المؤلف ، ويحتفل بها ويسرح . وأما في العلوم ، فعواقب التشبيه من أخطر مسائل استخدام اللغة المعهود إليها باحتواء المعرفة . ومادام المصطلح العلى رمزاً ، فكيف ينجمون جرثومة التشبيه السارية ؟ إن اللغة تسمى إلى بث المعرفة بصب الإفادات في قالبين : قالب وصفى وقالب خبرى . والكشف عن الجديد - أى نتيجة القياس المنطوق المنشودة - بمجده في أغلب الأحيان انتقال من التركيب الوصفى إلى التركيب الخبرى . وذلك انزلاق فكري ، وتغيير في القيم ، إذ إن التركيب الوصفى لا يطابق التركيب الخبرى مطابقة دقيقة تامة^(١١) . وقد رأينا في جغرافية عبد الله بن عمرو ، التى يعتمد عليها المقرئ ، من

والبلاغيين القدماء . والتعريف الخطأ ، والوحيد معاً هو تعريف «قاطع» - ويرادنا أن ننسب ما نستشفه من معنى القطع في هذه الصفة إلى القطيعة التي تعزل المصطلح عن مفهومه !

الحرية = العدل

في تجربة رفاة الطهطاوى .

ولفظ «الديمقراطية» الذي استغزى بفرابته أولئك الأميين حتى أوجدوا له تأويلاً شافياً استمدوه من مخاوفهم ، يعيدنا إلى مفهوم «الديمقراطية» لدى أول من تحدث عنها لقراء العربية في القرن الماضي ، دون أن يسميها بهذا الاسم ، وهو الشيخ المترجم وإمام الترجمة : رفاة الطهطاوى .

كان رفاة مضطراً إلى معالجة الترجمة بحكم انتقاله الثقافي من الأزهر إلى باريس^(٩) . ثم أنشأ مدرسة اللسان لتعميم منهجه وتحسين هدفه ، تلبية لرغبة وجودية ألحت عليه . لقد أراد لنفسه أولاً أن يفهم مضمون الحضارة الغربية . والفهم في صميمه عملية ترجمة ، أي ربط المجهول بمحروف ، والبحث للجديد عن قديم يردفه أو يقاربه . وما فصول وتخليص الإبريز في تلخيص باريز إلا مقارنات متواصلة في سبيل الإدراك .

لقد خاض رفاة متربحاً - أي مقارناً - جميع ميادين المعرفة في عصره ؛ فإذا تناول النصوص العلمية حرص على استعمال تسميات العلوم القديمة عند العرب ، فقال «علم الجبل» بدلاً من الميكانيكا ، وقال «الهيئة» بدلاً من الفلك أو الجغرافيا الرياضية إلخ . وفي ترجماته الأدبية تنجلى ، على أروع صورة ، ظاهرة التجاهل إلى مراجعته العربية . ولتصفح بهذا الصدد أول أعماله المطبوعة :

إنه كتب في الثنتين وأربعين صفحة من القطع الصغير ، ظهر في باريس سنة ١٨٢٧ ، وعلى خلافه : «نظم العقود في كسر العود» ترجمة من اللغة الفرنسية إلى العربية / للشيخ رفاة / المصري الأزهرى / بمدينة باريز / بدار طباعة دونده دوبري / سنة ١٢٤٢ هـ / محمدية^(١٠) . ويضم الكتيب منظومة لقصيدة ألفها الشاعر «جوزيف أجوب»^(١١) بعنوان «القيارة المهشمة La Lyre brisée» ، مع مقدمة وتعليق كشف فيها رفاة عن تصوّره للترجمة الأدبية ؛ غانثها ووسائلها ، وضرب أمثلة تطبيقية تبين كيف تصرف لحل ما اعترضه من مشكلات الألفاظ والمعان ، فضلاً عن تقيده بالبحر والقافية . ولقد دفعته جراءة تجديدية إلى اختيار خفة البحر الخفيف فأنشأ خمسمات نسجها على منوال الموشح الأندلسي . ويقول في ذلك متفاخراً :

شُفْتُ السمع من رقيق الثغاف

.....

إنى قد أحييت شعر ابن هان

بعد أن كان قد تومس لهدا

أى أنه انتفى من نماذج الثقافة العربية ما بدا له أقرب الأشكال إلى رقة الشعر الرومانسى الفرنسى . ويعنى في ترسم هذا الطريق الموازى ، فيستبدل بالكسائيات والتعبيرات الفرنسية الموروثة عن اليونان وأساطيرهم الزاخرة بالآلهة ، مصطلحات الشعر العربى التقليدية ، فيحيل استهلال أجوب : «أنشدت للالهة وللملوك وللأبطال وللجمال» إلى هذا البيت الذى يتحاشى ذكر الآلهة في صيغة الجمع :

باسم ربى والسادة الأعيان
وترنمت شجوة بالحسان .

ويوجز رفاة ضروب تصرفه في تلك القصيدة بقوله : «وأخرجتها من ظلمات الكفر إلى نور الإسلام» .

خلال مقارناته المستمرة إذن يسير الأديب الرحالة - عن وعى - سيراً جانبياً ، على دروب ثقافته المذهبية أو العقائدية . إن موضوعية خاصة تدانيه ، وهو يتوسل الوسائل الفنية لبلوغها ؛ فمن وعى كذلك يتذرع رفاة بأساليب علم التفسير . وهو يتحفنا بمثل سارع من ممارسات المفسرين البلاغية عندما يقول في تبرير ترجمته اسم محبوبة الشاعر «تاير Thaire» باسم سعدى : «وسعدى اسم امرأة ، ولفظ الأصل يقرب في العرب من «طاهرة» ، فلهذا أحسنت ترجمته بذلك لأن الطهارة سعادة في الجملة» . إنه يشب من لغة إلى لغة ، ومن صوت إلى معنى ، بمهارة وسرعة ، كما يشب فوق الجبال أحياناً أبطال رياضة الانزلاق على الجليد !

وفي إلصاق صوت من اللغة الفرنسية بمعنى من اللغة العربية إغراء لم يقاومه رفاة حين ترجم كلمة خطيرة هي «شارت Charte» ، أى الميثاق - وكانت تطلق على الدستور الفرنسى - بكلمة «شرط» ، مع تأنيثها بتاء لاحقة أعطتنا «شرطة» . وبلغ من إعجاب رفاة بتلك الشرطة أن ترجم جميع موادها ، وأطنب في شرح ما نصت عليه من قواعد النظام الديمقراطى ، حيث يدافع عن الملك «ديوان البير» ، أى «مجلس الأعيان» ، ويدافع عن الشعب مجلس النواب أو «ديوان رسل القمالات» كما يسميه ، ورأى في هذا التوزيع ذكاء وإصابة ، وكفالة للعدالة «بنكتة لطيفة» . ولن نسترسل في جمع مصطلحات رفاة السياسية وتصنيفها ، ولو أنها غزيرة المفردى ، جديرة بدراسة مستأنية ، تفيد اللغوى والمؤرخ وعالم الاجتماع^(١٢) . وإنما تقتصر هنا على وقفة عند كلمة «الحرية» ، التى نقلها رفاة إلى مفهوم «العدل» ، فى تعليقه على مصطلحات ذلك الدستور ، ليقدّم «عبرة لمن اعتبر» . فهو يقول :

«وما يسمونه الحرية ويرغبون فيه ، هو عين ما يطلق عليه عندنا العدل والإنصاف ؛ وذلك لأن معنى الحكم بالحرية هو إقامة التساوى فى الأحكام والقوانين بحيث لا يجهز الحاكم على إنسان ، بل القوانين هى المحكمة والمعتبرة ؛ فهذه البلاد حرة» .

وليس الانزلاق من مفهوم إلى مفهوم سوى تعبير عن غياب أولها من تجربة التكلم وحجبه بمثول تجربة أخرى . وتلك معاناة مصرى استنار فى عهد محمد على فأحس باستبداد الوالى . وتدل وجهة نظره فى جعل «الحرية» - وهى التى اشتملت باسمها الثورة الفرنسية - مرادفة للعدل والإنصاف ، على أن الشعب فى فرنسا هو الحاكم وفى مصر هو المحكوم . فعلاقة العدل أو الإنصاف علاقة رأسية بين سلطة ومن يخضع لها ؛ بين سيد ومسود ، على حين تكفل الحرية للفرد سلطته وللشعب سيادته . ثم هناك التراث من عهود أقدم ؛ ونرى أن رفاة لم يكده يتخفف مما رزح على مفهوم الحرية فيه . ولقد ألقى الأصواء على تلك الرواسب التراثية المفكر المعاصر زكى نجيب محمود . ومى كته عر مشكلة الحرية نقبتس هذه السطور التى تستعرض أوضاعها فى المجتمع العربى حتى اليوم ، وتربطنا برفاة فى مكانه :

ولماذا ننحى باللائمة على متى بن يونس ، ونحن ندرك أن الترجمة هي وضع معادلة بين الأصل واللغة المنقول إليها^(١١) ؟ إن حسابه يسدو سلباً : الشعر + المناقب = المديح ، الشعر + المثالب = الهجاء . وقد أنصفه الدكتور شكرى عباد بعد بحث متدقق فيه أقدم مخطوطات تلك الترجمة المنقولة عن السريانية وأثنى على دقتها الحرفية ، إذ قابلها بنص أرسطو الذى نشره كذلك نقلاً عن اليونانية رأساً^(١٢) . غير أن طغيان الشعر على الأدب العربى ، وطغيان المديح على ذلك الشعر (ونظيره السلبى هو الهجاء) ، قد حجب عن متى بن يونس ركن التصريح - أى المحاكاة بالفعل لا بالكلام فحسب - فى كل من التراجيديا والكوميديا ، فلم ير أنسب من هذين الغرضين الشالعين فى الشعر العربى لإيضاح مصطلحين يوليهما أرسطو اهتماماً كبيراً . وسقط الدال اليونانى من المعجم العربى لغياب مدلوله فى تجربة العرب الثقافية . ولم يذهب ابن سينا ولا ابن رشد فى تلخيصهما لكتاب «الشعر» ، وقد استخدما ترجمة متى ، إلى أبعد منه فى فهم المسرح والتعريف به .

وقد تساءل مؤرخو الأدب العربى ونقادهم - ومازال كتاب المسرح المحدثون يتساءلون - عن سر نفور الثقافة العربية فى عصورها الذهبية من فن المسرح ، مع أن العرب قد نقلوا عن الإغريق - الفلسفة والمنطق والعلوم ، بل أحسنوا استقبال هذه المحاصيل العقلية وأحسنوا استثمارها . وجباً متى توفيق الحكيم - الذى أهوزته أسس ذلك الفن عندما أراد البناء - لو أن أديباً قد قام فيما منذ قرن أو قرنين فقط بنادى بوجوب وصل ما انقطع . وذهب فى تحليل تلك القطعة كل مذهب ، كأنه يدور فى حلقة مفرغة . يقول فى مقدمة «الملك أوديب» :

«ينبغى لنا أن نتساءل : هل من تقع تبعة الإحجام عن نقل الشعر الإغريقى إلى اللغة العربية ؟ ... وهذا السؤال يجبرنا إلى البحث فى طريقة نقل التراث الإغريقى وموجباته وموجباته ...»

المعروف أنه عقب فتوح «الإسكندر» تغلغل الروح اليونانى فى «آسيا» ، وكانت «سوريا» و«ما بين البحرين» ، أى «هجلة» والفرات» ، من أهم المناطق التى خضعت لنفوذ الحضارة الإغريقية . هناك فى صوامع نساك السوريين ، المنتشرة فى تلك البقاع ، نشطت على مدى القرون حركة ترجمة واسعة ، للمؤلفات الفلسفية والعلمية من اللغة اليونانية إلى اللغة السريانية ... من هذه الترجمات السريانية ، جاء العرب بعدئذ ، ونهلوا ونقلوا ...

وكان مما نقل منها إلى العربية كتاب الشعر أو «البوسيطياء» لـ «أرسطو» ! ... وفيه تعريف بـ «التراجيديا» و«الكوميديا» وما إليهما من فنون الشعر التمثيل ! ... وجاء «ابن رشد» ، فدلتنا - بتعليقاته المشهورة على كتاب «البوسيطياء» - أن العرب ما أرادوا عامدين أن يوصدوا الذهن ، دون العلم بفن الشعر عند الإغريق ! ... كيف إذن لم يدفعهم الفضول ، بعدئذ ، إلى نقل بعض ألوان «التراجيديا» أو «الكوميديا» إلى العربية ؟

وبعد أن يشرح توفيق الحكيم نشأة المسرح لدى الإغريق من أساطيرهم الدينية التى أودعوها روح الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية ، يتشكك ويشكك فى أن «هذه الصبغة الدينية هى التى صدت العرب عن اعتناق هذا الفن» :

«كانت فكرة الحرية تنصرف إلى المعنى الذى يقابل «الرق» ، فالفرق من الناس إما أن يكون حراً ذا حقوق وواجبات ، وإما أن يكون عبداً مملوكاً لغيره ، فلا حقوق له إلا ما يأذن له به مولاه . وكل ما يأمر به مولاه هو واجب محتوم ، فأولاً قد زالت هذه التفرقة ولم يعد أمامنا إلا مجموعة من المواطنين هم أنفسهم مجموعة الأحرار ، ثم اتسع المعنى - ثانياً - ليشمل جوانب جديدة لم تعرفها الحياة القديمة ، وهى الجوانب السياسية التى من شأنها أن تقام الحكومة بانتخاب المواطنين [...] بحيث تكون السلطة كلها فى نهاية الأمر للشعب ، فإذا رضى عن الحكومة أبغى عليها ، وإذا سخط عمل على إزالتها [...] .

لكن الفجوة فسيحة وعميقة بين أنظمة كهذه تصون للناس حرياتهم السياسية ، وبين صورة ورثناها فيها ورثناه من السلف ، فعل طول التاريخ العربى ، ندر - وكنت أقول «استحالة» لولا أنى تعمدت الحيلة فى الصياغة - ندر أن زالت حكومة لأن الشعب المحكوم بها لم يعد يريد بها ، فهناك فوق أريكة الحكم خليفة أو أمير ، أخذ الحكم وراثته أو أخذه عنوة ، وفى كلتا الحالتين لا يزعزعه من أريكته إلا غدر أو قتل أو سجن أو ما رأيت من سبل تكون فى وسع المتأمر عليه ، فلا الشعب اختصار ، ولا الشعب يملك حق العزل ، ولا القلة ممن لهم الصدارة فى المجتمع يستطيعون بإزاء الأمر الواقع شيئاً إلا الطاعة أو العصيان والمؤامرة .

ووجدنا أنفسنا فى عصرنا هذا بين هذين الطرفين : أنظمة الحكم التى تكفل الحرية للشعب لنقلها على الورق ، ثم صورة موروثية تخلع على الحاكم صفات «الخليفة» أو «الأمير» بالمعنى التاريخى القديم ، يعطى من يشاء ويمنع ممن يشاء بغير حساب ، ومن ثم نشأت أمام المفكرين منا مشكلة المطالبة بتحقيق الحرية السياسية تحقيقاً يجاوز الكتابة على السورق ، ليصبح سلوكاً جارياً فى صلب الحياة التى نحياها كل يوم^(١٣) .

التراجيديا = المديح فى ترجمة متى بن يونس لأرسطو

وعلى النمط نفسه ، قبل أن يجول رعاة الطهاوى إيجابية «الحرية» إلى سلبية «العدل» تحت وطأة واقعه الثقافى ، حوّل متى بن يونس قديماً (توفى فى بغداد سنة ٣٢٨ هـ / ٩٤٠ م) جنساً أدبياً بأكمله هو المسرح الإغريقى إلى جزء من الشعر العربى ، وذلك بجرة قلم حين ترجم كتاب «الشعر» لأرسطو فنقل مصطلحين يونانيين هما «التراجيديا» و«الكوميديا» بكلمتى المديح والهجاء .

والحق أن أرسطو جمع بين الفنون فى قيامها على مبدأ «المحاكاة» ، ثم ميز بين التراجيديا والكوميديا تمييزاً تغلب عليه النظرة الأخلاقية ، فالتراجيديا هذه تصور للأخيار وللجوانب السامية من الإنسان ، أما الكوميديا فتصور للادنياء ، تصويراً يثير السخرية من تصرفاتهم القبيحة . ولا شك أن هذا الأساس الأخلاقى فى التفرقة بين موضوعات المأساة وموضوعات الملهاة هو الذى ورّط المترجم فى خطأ جسيم . وبمعظم يحمل هذه الترجمة وزر انعدام المسرح فى الأدب العربى خلال أزمنه عصوره . وتلك أيضاً إدانة لم تتجنب مزائق الاستقطاب .

يقيمها في ذهنه ، نابضة متحركة ، بأشخاصها ، وأجوائها ، وأمكناتها ، وأزمنتها ، فلا يسعفه ذلك الذهن ، لأنه لم ير لهذا الفن تمثيلاً في بلاده .

ويتحدى توليف الحكيم في استنهامه :

«عل أن السؤال الذي يجب أن يلقي بعدل هو : لماذا لم يكن التمثيل في الحضارة العربية ولم يعرف ؟ ...»

لقد كان للعرب هم أيضاً عهدهم الوثني ، وكان من شعرائهم في ذلك العهد من قيل إنه ذهب إلى بلاد «قيسره» مثل «امري» القيس ! ...

أما استطاعت رؤية المسرح أن توحى إلى الشاعر العربي الوثني بفكرة اجتلابه ، أو نقله ، أو اقتباسه ؟

نقله إلى أين ؟ هنا المشكلة ! .. إن الوطن ، الذي ينقل إليه هذا الفن الشاعر العربي الوثني - لو أراد - ليس سوى صحراء واسعة كالبحر ، تسمى فيها الإبل كالسفن ، هائلة بركبها ، من جزيرة إلى جزيرة ، هي واحات متناثرة ، تنفجر بالماء اليوم وتونع بالنبت ، لينفخ نبعها في الغد ، وتذبل خضارها ... وطن متنقل على ظهور القوافل ، يجرى هنا وهناك ، خلف قطرة غمام ! .. وطن يترى فوق الإبل في سيرها الطويل ، اهتزازاً متصلاً ، منغماً متزناً ، يفرى الركب بالغناء ! ... من ها هنا ولد الشعر العربي : نشأ من الهداء ، عندما رفع المسك بزمام الجمل الأول عقيرته منشداً ، على وقع تلك الموسيقى الخفية الخافتة ، المنبعشة من وطء أخفاف الجمال على الرمال ! ...

كل شيء إذن ، في هذا الوطن المتحرك ، كان يباعد بينه وبين المسرح ، لأن المسرح يتطلب أول ما يتطلب : الاستقرار .

غير أن هذا التأويل مردود بمجرد نظرة نلقيا نحو العصور التالية ، حيث نرى البدرة تفضي إلى حضارة العباسيين وبذخهم . ويقف توفيق الحكيم عند هذا الاعتراض ، ثم يفنده . ويجد نفسه أخيراً في فراغ منطقي :

«لقد عرف العرب في الدولة الأموية والدولة العباسية وما بعدها تلك المدينة المستقرة ، وذلك المجتمع الموحد المتكامل ، لها بال العرب في تلك العهود قد انصرفوا عن تشييد المسرح ، وهم على ذلك قادرين ، بينما رأيناهم يهرون بالحضارات المختلفة ، فيقتبسون من فن حضارتها ، ما أقاموا به فناً للعمارة رائعاً ، يحمل طابعهم الجديد ! ...»

الجواب عن ذلك بسيط ، هو : أن العرب ، في الدولة الأموية وما بعدها ، ظلوا يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثلهم الأعلى ، الذي يحتذى ، وينظرون إلى الشعر الجاهل نظرهم إلى النموذج الكامل ، الذي يتبع ! ... فهم قد أحسوا فقرهم في العمارة ، ولم يحسوا فقرهم في الشعر ! ... وهم عندما أرادوا أن ينقلوا عن غيرهم وينهلوا ، ذهبوا كل مذهب ، ونظروا في كل فن ، إلا فن الشعر الذي اعتقدوا أهم بلغوا فيه الغاية منذ القدم ! ... وهكذا نرى أنفسنا أمام دائرة مفرغة ، تدور بأسباب ، تحول كلها دون اقتراب العرب من التمثيل ! ...»

«إن لست من هذا الرأي ؛ فالإسلام لم يكن قط عسيراً على فن من الفنون ؛ فقد سمح للناقلين أن يترجموا كثيراً من الآثار التي أنتجها الوثنيون : فهذا كتاب «كيلة ودمنة» الذي نقله «ابن المقفع» عن «اللغة الفهلوية» ، وهذا كتاب «الشاهنامة» للفردوسي الذي نقله «البنداري» عن «الفرس» في عهدهم الوثني ! ... كما أن الإسلام لم يحل دون ذبوع خريبات «أبي نواس» ، ولا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء ، ولا دون براعة التصوير في «المنيا توره» الفارسي ، كما أنه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية ، التي جاء فيها ذكر لتقاليد وثنية ... كلا ليست صفة الوثنية في ذاتها ، هي التي صرفت العرب عن الشعر التمثيلي !

ومضى في تساؤله :

ما الذي حجمهم إذن ؟ ... أتراها صعوبة فهم ذلك القصص الشعري ، وكله يدور حول أساطير لا سبيل إلى فهمها إلا بشرح طويل ، يذهب بلذة المتتبع لها ، ويقضى على متعة الراغب في تدويعها ؟ ...

لا أعتقد أن هذا أيضاً يحول دون نقل بعض آثار هذا الفن ؛ فإن كتاب «الجمهورية» لـ «أفلاطون» ، قد ترجم إلى العربية ، وما أشك أن فيه من الأفكار ، حول تلك المدينة المثالية ، ما يشق على العقليّة الإسلامية أن تسيفه ، ولكن ذلك لم يمنع من نقله ، بل إن هذه الصعوبة بالذات قد دفعت «الفارابي» إلى أن يتناول «جمهورية أفلاطون» فيصني عليها ثوباً جديداً من خواطره ، ويصبها في قالب عقليته الفلسفية الإسلامية .

مثل هذا كان يصح أن يحدث «للتراجيديا الإغريقية» ... كان في الإمكان أن تنقل مأساة مثل «أوديب» ثم يتناولها بعدل شاعر أو ناثر ، فيطرح عنها ما يشق فهمه من الإشارات الميتولوجية ، ويجردها مما يظلمها من العقائد الوثنية ، ويبرزها واضحة جلية في بدنها الإنسان المعاري ! ... أو يلقي عليها ثوباً شفافاً من العقيدة الإسلامية ، أو التفكير العربي ! ...

لماذا لم يتم ذلك ؟ ... لأن هنالك سبباً آخر ، ولا ريب ، هو الذي صد العرب عن اقتباس المسرح الإغريقي ! ... لعل السبب هو أن «التراجيديا الإغريقية» ما كانت - حتى ذلك الحين - تعتبر أدباً معداً للقراءة ! ... إنها لم تكن وقتئذ شيئاً مما يقرأ مستغلاً ، كما نقرأ «جمهورية أفلاطون» ، فقد كانت تكتب ، لا للمطالعة ، بل للتمثيل ! ... وكان المؤلف يعرف أن عمله سيعرض على الناس ، مثلاً في مسرح ، فكان يجرد نصوصه وحواره من الشروح ، والملاحظات ، والمعلومات اللازمة للإحاطة بجو الفص ، اعتماداً منه على أن الشاهد سوف يدركها ببصره ، قائمة ماثلة عند الإخراج . وفي الحق لقد بلغ المسرح الإغريقي حداً من الدقة والتعميد ، في الآلة وأدواته ، يثير الدهش ! ... فكان فيه من الآلات التي تتحرك وتدور حول نفسها ، ومن الحيل والوسائل المسرحية ، ما مكن أولئك القوم من إخراج «بروميثيوس المقيّد» للشاعر «أشيل» ، بما فيها من جرائس البحر ، وهي تخطر خلال السحب المحيط ، وهو قادم ممتطياً ظهر ذلك الحيوان الخرافي ، الذي له رأس نسر ، وجسم جواد ! ...

لعل هذا مما جعل المترجم العربي ، يقف حائراً أمام «التراجيديا» ! ... فهو يقلب بصره في نصوص صباء ، يحاول أن

منهج هذا العلم في قراءة النص الأدبي . كما تقدم للنقاد البنيوي علامات دالة على تخلق الشكل السردى ، يبدأ برصدها وتصنيفها لترشده إلى وقع الخطوات التي يتنامى بها المعنى ، إذ يسرى المعنى من مقطع خلال شخصيات ومفاهيم يتقنمها ، وخلال علاقات تؤدى إليها وظائف هذه وتلك ، تتطور وتتظم تنبهاً في قوالب السياق السردى ، فتنشأ القصة غلافاً للمعنى المقصود كغلاف رسالة نعهد بها إلى البريد . . . كل ذلك الثراء العقل الذى تنفق عنه مناهج البحث المعاصر في العلوم الإنسانية عند تطبيقها على القصة بوصفها تشكلاً فنياً لحديث الإنسان عن حياته وأعماله ، وكل ذلك الحصاد الثاقب الذى دنت قطوفه^(١٨) ، إنما يغنيها عنه ، أى يحرمنا منه ، القول بأن القصة معروفة .

هنا تظهر الحاجة إلى «الكلام على الكلام» كما يقول أبو حيان . فلا مندوحة عن التعريف - علمياً ونفسياً . وهذان الأساسان مترابطان ، تتفاعل في مجالها عوامل مستطرفة ، وبغض «الإدراك» في وقت واحد إلى معرفة أوسع وسعادة أغزر . وقد رأينا فيما سبق من هذا المقال مغبة توريث المستمع في تأويل مخالف للأصل إذا أضرب القائل عن القول (ديموقراطية أ) . ومن الإضمحلال ما يورد موارد التهلكة ، حتى ليفتك الإنسان بزوجه ، أى يحطم شطراً من وجوده . إن المثل الأخير عبرة بلاغية في تعبير قصصى . والفاجعة فاجعة «بهاينة» .

وبرغم ثراء المعاجم العربية واحتشادها بالتفصيلات ، فقد أوردتنا في ثناياها عادات ذهنية تضر بحب الاستطلاع . فصاحب المعجم لا يتخرج من التعلل في الامتناع عن شرح كلمة ما بأنها «معروفة» ، أى مجهولة لمن يلجأ لهذا المعجم في زمان آخر أو مكان آخر . وهكذا يقدم واضع المعجم إمكانية الخطأ لقارئه ، بل يفرضها عليه ، إذ يتركها بها لافتراضات التأويل ، ومسرحاً لمكر الحوافز والأغراض .

للخروج من بليلة المصطلح : «مفاعلة» أم «اضطلاح» ؟

نظر عصرنا إذن إلى القصة عن كتب ، ليتعرفها من جديد ، وفحص كيف ينسج التراث لحمتها وسداها . لقد أصبح «السرد» علماً من العلوم في السنوات الأخيرة ، سعى Narratologie . وتفرعت مناهجه من علوم إنسانية مجاورة ، لاسيما اللغويات وفلسفة المعرفة ، وصيغت له المصطلحات . ولم يتأخر المشتغلون بيننا بنظرية الأدب أو نقد القصة عن تداول تلك المصطلحات المستحدثة وترجمتها فيما ينشرون باللغة العربية . وأخذتهم الحماسة فتسرعوا ، أو منعتهم العجلة من التشاور . وبلغ من تعدد الاجتهادات أن طلعت علينا لا الكتب فحسب ، بل المجلات المتخصصة وغير المتخصصة بترجمات متباينة . وكثيراً ما نلاحظ اختلاف مصطلح بعينه في مقالات متقاربة الموضوعات . يضمها العدد الواحد من مجلة واحدة . وما زالت البليلة مستمرة .

أبواب الدخول نفسها غير واضحة . مثال ذلك عِلْمَان يبحثان في المعان هما Sémiologie و Sémantique . فهناك الفيلسوف الذى يترجم «سيمانتيك» بعلم المدلولات ، و «سمبولوجى» بعلم الدلالات^(١٩) . وهناك اللغويون الذين يطلقون على الأول «علم الدلالة» ويحذرون من تسميته بعلم «المعان» ، كقول الدكتور أحمد

ويبلغ هذا الشعور بالفراغ على الجليل اللاحق لتوفيق الحكيم من كتاب المسرح - وهو فراغ التراث العربى من فن التمثيل لا فراغ الحجب المنطقية في تعليقه - فنسمع نعمان عاشور في الثمانينيات ينص على كبار أدبائنا الذين اتصلوا في القرن العشرين بالثقافة اليونانية ونهلوا من منابعها ، وعلى رأسهم لطفى السيد ، أنهم انصرفوا عن المسرح الإغريقى لأصالة فيه ظلت غائبة عنهم ، أو لأصالة فيهم منعتهم من التفتح على خصائصه واستيعابها^(٢٠) .

ويغضب نعمان عاشور لأن طه حسين نفسه حين ترجم «أوديب» لسوفوكليس «وصفها بأنها (قصة تمثيلية) ، متناسياً نوعيتها الخاصة ، كإنتاج درامى خالص ، يختلف تماماً عن القصة»^(٢١) . وتلك ملاحظة مهمة : فليس طه حسين ممن يخلطون بين الأجناس الأدبية ، برغم استخدامه هنا كلمة «قصة» تعريفاً للمسرحية من شوايخ التراث المسرحى . إنما «آلة المصطلح الأدبى ! ولكن اضطراب الدال ينم عن اهتزاز المدلول . إن المصطلح لا يخرجنا عن أى حال إلى الضفاف المقابلة إلا هل سفينة من أسطولنا - وكانت لدينا سفينة «القصة» ، ولم نجد مكاناً إلا هل ظهرها .

«والقصة معروفة» أو فاجعة الإضمحلال .

وللمصطلحات العربية عن فن القصة لذع آخر ، كاللذع الذى نجده حين نفتح أول ما نفتح «لسان العرب» بحثاً عن تعريف للقصة نفلد منه إلى تحديد أفراسها وأماطها وأساليبها ، وإذا بنا نقرا :

«الفَصْرُ هو فعل الفص إذا قص القصص ، والقصة معروفة» .

وليتها كانت معروفة ! إذن لما قتل التاجر الوفى زوجته الوفية ، وقطع جثتها إرباً وألقاها في مياه دجلة ! وقد يعرف القراء هذه المأساة التى تبدأ في «الف ليلة وليلة» بدخول التاجر المذكور على هارون الرشيد ملتسماً أن يحكم عليه الخليفة بالمعقوبة التى تقتضيها جرمته الشنعاء ولم يكن لها أى مبرر . فلقد كانت زوجته شابة جميلة شريفة ، مرضت ووصفت له دواءها بأنه تفاحة . وكان موسم التفاح قد انقضى ، فلم يتردد في السفر إلى البصرة ، حيث اشترى باغلاً الأثمان ثلاث تفاحات من بستان أمير المؤمنين ، إلا أن زوجته لم تبتهج عندما عاد إليها بالتفاح وكانت محمومة . ولزم داره عشرة أيام حتى شفيت ، فخرج لاستئناف تجارتها . ولا يكاد يتصفى النهار حتى يمر أمام دكانه عبد أسود يتلاعب بتفاحة في يده . سأل من أين جاء بها ، فأجاب : «أخذتها من معشوقى التى وجدتها بعد غياب مريضة وعندها ثلاث تفاحات اشتراها لها من البصرة زوجها العتيق» . هرع التاجر إلى بيته ، فلم يجد سوى تفاحتين . استجوب زوجته . قالت إنها لا تعرف كيف اختفت الثالثة . فجن جنونه ، واستل سكيناً وانقض عليها . ورجع بعد إلقاء أشلائها في النهر ، فصادف أكبر انائه يبكى . لماذا ؟ قال الولد : «أخذت تفاحة من عند أمى ونزلت لألب مع أخوتى في الشارع ، فخطفها منى عبد أسود ، ورفض أن يردها ، رغم توصل إليه بأنها واحدة من ثلاث سافر أبى حتى البصرة واشترى لها من المريضة بثلاثة دنانير» .

والقصة حافلة برموز سخيفة يقدرها المحلل النفساني حتى قدرها ، ويسير ما تحتها من أغوار (كالتفاحة مثلاً) ، هل نحر يثبت لنا أهمية

| ١ | ٢ | ٣ | |
|-------------------|--------------------------------|-------|--------------|
| مفاعل | مخلو السياق أو الوظائف الست | مصطلح | Actant |
| موضوع - مسند إليه | صاحب الحاجة | قاصد | Sujet |
| موضوع - مفعول | الحاجة | مقصود | Objet |
| معين | العوامل المساعدة | متاصر | Adjuvant |
| مناوئ | العوامل المضادة | معارض | Opposant |
| مرسل | المرسل منه | مؤن | Destinateur |
| مرسل إليه | المرسل إليه | مؤاتي | Destinataire |

من «مناوئ» ، التي لا تؤلف مع «معين» زوجاً صوتياً كان خليفاً بـإبراز الغاية . ولا توازن بين المصطلحين الأخيرين ، فأحدهما من لفظة واحدة ، والآخر من لفظتين ، فضلاً عن وجوب ضبط السين في كل مرة .

وأما القائمة الثانية فتفسيرية ، تعطى المستوى الوظيفي أولوية على المستوى المعجمي . وهذا عمل كل حال أوضح وأنفع في مرحلة الاستطلاع الحالية من ترجمة حرفية غامضة لا تيسر لقارئ العربية إدراك المفاهيم الجديدة .

وقد توخينا في القائمة الثالثة أن نخلط «المشترك» بأن نبتعد عن حدود مصطلحات النحو والعلوم الشرعية ، مع ترجمة اللفظة الواحدة بلفظة واحدة لا أكثر ، ومراعاة الربط الظاهري بين كل من الأرواح الثلاثة داخل الوظائف الست . وحاولنا «الإفصاح» عن المعنى بتجنب الإغراب في اللفظ ، ونحاشي الالتباس في قراءة كلمة بغيرها .

هل أن لكل مصطلح في القوائم السابقة ما يبرره في رأي واضعه . وأياً تعقبتنا سداد التعبير ، فلا ينبغي أن ننسى أن المصطلح وسيلة فحسب لطرح معنى جديد ، هو ضالة الباحث . وقد يتكرر مبتكر كلمة فتضطلع فوراً بوظيفتها ونحو الاتفاق الجمعي وتحظى بالرواج . وهل العكس من ذلك العمل هل استبدال مصطلح رائج بغيره ، ولو كان أدق أو أطرف ؛ فتلك مهمة أصعب ، وكثيراً ما تستعصى على «مصلح المصطلح» . وكما أخفقت توصيات المجامع اللغوية التي نجشمت عنها نشر موائم فصحي للألفاظ الحضارة الحديثة بقصد إحلالها محل الألفاظ الدارجة ؛ إنما يفرض اللفظ الجديد نفسه فرضاً ، بالشروع شيئاً فشيئاً ، حتى يبلغ النقطة التي يقبله فيها المعجم^(٣١) . بالألمس أطلق رفاة الطهطاوي كلمة «اللاعب» محل «الممثل» (مستوحياً الفعل الفرنسي Jouer) ، وجاراه يعقوب صنوع بتسمية التمثيلية : «لعبة تياترية» ، ثم انزاح اللاعب والمعبة وأصبحنا نعب عن المسرح تعبيراً جديداً وجددناه في لفظة «التمثيل» العربية عند أصحاب البلاغة والنقد^(٣٢) ! .

هل معنى ذلك أن ندع للزمن تصفية التضارب ؟ إن حتمية التطور اللغوي يجب ألا تنهى المبتكر عن التحفز للجديد من لمحات المعاني والتعبير عنها بما يناسبها في تصور . هكذا ابتكر ابن المعتز في تراثنا اسم «البديع» . وطبيب لنا - بعد أن رسخ علم البديع - أن نسمع تسأل ابن المعتز وهو يفاخر مغامرته ، إذ يقول : «إن البديع اسم موضوع لفنونا من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ؛ فاما

مختار عمر في القاهرة والكويت : «بعضهم يسميه علم الدلالة - وتضبط بفتح الدال وكسرهما - وبعضهم يسميه علم المعنى» ، ولكن حذار من استخدام صيغة الجمع والقول «علم المعاني» ؛ لأن الأخير فرع من فروع البلاغة^(٣٣) . ويتبعه في ذلك الدكتور فايز الدابة في دمشق وحلب^(٣٤) ، عل حين يستخدم الدكتور التهامي السراجي الهاشمي في الرباط^(٣٥) لفظة «الدلالية» لتسمية العلم الثاني (السميولوجي) - وهو ما يسميه الدكتور عبد السلام المسدي في تونس «سيمبائية» ، ليميزه من تسميته الأولى «بالدلالية»^(٣٦) . وهذه السيمبائية ترادف «علم الرموز» عند الدكتور أحمد مختار عمر ، حيث يقول : «يضم علم الرموز كثيراً من فروع علم اللغة ، وبخاصة الدلالة والنحو والأسلوب ، كما أنه يعد من الناحية الدلالية وحدها أعم من علم الدلالة ؛ لأن الأخير يهتم بالرموز اللغوية فقط ، أما الأول فيهتم بالعلامات والرموز ، لغوية كانت أو غير لغوية»^(٣٧) . ويتبعه في ذلك أيضاً الدكتور فايز الدابة^(٣٨) . وليس استقصائنا هنا حصرياً لما يوجد في المؤلفات العربية مقابل هذين الاصطلاحين العامين .

وبإذا نسى القارئ بالأمر في داخل القصة (les actants) ، أولئك الذين يدفونهم إلى غايتها ؛ يشاركون في الأحداث بإثارتها ويتعقبونها أو حلها ، بل لا تجري الأحداث إلا استناداً إلى الوظائف التي اضطلعوا بها ؟ - كوظيفة البطل في حرصه من أول السياق إلى آخر ، على تحقيق غرض معين ، أو وظيفة الخصم الذي يعرقل سعيه ويقيم «نقبات أمامه» ، أو وظيفة من يعضده ويعاونه ليلبرغ مراده ، أو وظيفة المهيم الرافق بمنح النطل ويجازيه على صنعه . . . لقد صنف بروب Propp سنة ١٩٢٨ جميع المواقف التي تصادفها في الحكايات الشعبية ، وتبين أنها مترتبة على أدوار ثابتة يؤديها بعض الضالعين إزاء بعض حتى يؤول الأمر المعروض إلى مآل ، وينفض كلام الراوي^(٣٩) . ورثة جرماس Greimas سنة ١٩٦٦ هذه الأدوار الثابتة إلى ست وظائف فقط ، هي التي يعتمد عليها بناء الحدث في نموذج السرد^(٤٠) . فتوزيع الأدوار الستة هو هو في كل التشكلات السردية ؛ هل أن يقتصر الدور ممثل مختص به ، يختلف هويته من قصة إلى قصة ، كان يكون ملكاً في بعض الحكايات ، أو أباً أو أمّاً في بعضها الآخر ، ولكنه يتدخل بطريقة معينة - هل حسب اختصاصه المعلوم - في تصريف المقدرات ، وإنجاز الفعل الحادث .

والفعل الجاري طوال السرد ، بمثابة أرضية القصة ، هو سعي القاصد المتواصل حتى ينال مقصوده . وهذه الوظائف الست الثابتة لم تثبت تعريفاتها لدى الباحثين العرب . ونكتفي في الجدول التالي برصد ترجمتين ، لم نستطع استخدامها في تدريسنا لهذه المادة ، ودفعنا الممارسة إلى أن نردفها بثالثة . القائمة الأولى مستمدة من «قاموس اللسانيات» للدكتور عبد السلام المسدي^(٤١) . والثانية من مقال تطبيقي للدكتورة هدى وصفي^(٤٢) : (انظر الجدول)

وأفة «المفاعل» - في القائمة الأولى - أنه قد ارتبط في أذهاننا «بالمفاعل الذري» (réacteur) ، كما أن المصطلحين الأولين قد استقرا في علم النحو ، هل نحو يمنع التصريق اللازم بين مفاهيم علميين مختلفين . ورسم أحرف «معين» يطابق في حين القارئ رسم لفظة أكثر شيوعاً (معين بتشديد الياء) . ولعل «معارض» أقرب إلى الأصل

المربع . فنحن نحمل على ظهورنا تاريخاً ثقيلاً (وأستعير هذا التعبير الصادق من عنوان السيرة الذاتية التي نشرها أخيراً الدكتور سيد عويس) . كلها أردنا التحرك ، بدأنا بالرجوع إلى طبقات من النصوص القديمة نفتش في طبقاتها عن تجديد فائنا . وهكذا نشط شباب الدارسين إلى تجميع الدلالات المشتركة بين نظريات التراث والمناهج المستحدثة ، وفاء بواجب التأصيل (٣٦) .

تشابك إذن بمهود ثقافية نائية ، يضاف إليه تشابك العلوم الجديدة ، لاشتقاق معظمها من اللغويات ، وتداخل مبادئها عند منظريها الغربيين في الوقت الحاضر . هذا بعض مما يجعل صناعة المصطلح في اللغة العربية أشق منها في اللغات الغربية . ويزيد من تعقيد مشكلة الاصطلاح لدينا أننا نستقى المعلومات الطازجة من مصدرين لغويين على الأقل ، هما الإنجليزية والفرنسية ، فبضاهف ذلك تصور المعنى الواحد ، وبصينا بضرب من الأزواجية . . .

يبدنا الترادف ، ويبدنا الاشتراك اللفظي . ونندلع للإلالات من شرهما ، فنلود - على سلبقتنا الثقافية - بكتب التراث . وتسعفنا هنا قولة جامعة في «الزهر» للسيوطي :

« المعان غير متناهية والألفاظ متناهية ، فإذا وُزِعَ لزم الاشتراك » (٣٧) .

نقف عندها ، ولا يقف تسلولنا على شفا المنزلق ، بغية تأمين المراحل الباقية من سعبنا نحو اللقاء على كلمة سواء - ولو في مفترق الطرق (٣٨) .

العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو ، وما جمع فنون البديع ولا سبقوا إليه أحد [. . .] فمن أحب أن يقتدى بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة [. . .] فليفعل ، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت عند رأينا فله اختباره (٣٩) . لم يقطع ابن المعتز برأيه ولم يتكثر ، برغم اقتناعه بما له من فضل سبق . وتلك شيمة - ومصلحة - المفكر الذي يتعلق بمعنى جديد ويحتال على حصره . إنه يفتح للرأى الآخر ، كما يقال الآن في ممارسة الديمقراطية . ومن ثم جاء قدامة بن جعفر - وهو ثاني اثنين وضع علم البديع (٣٣) - فكتب «الرد على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام» ، ولكنه كتب أيضاً في «نقد الشعر» هذه السطور النابعة من تواضع الباحث المستزيد ، برغم ثقافته الموسوعية ، وتعلمه على المبرد وتعلب : «ومع ما قدمته فإن لما كنت آخذاً في معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها ، وقد فعلت ذلك . والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات ؛ فإن قنع بما وضعته من هذه الأسماء ، وإلا فليختر كل من أبى ما وضعته منها ما أحب ، فإنه ليس ينزاع في ذلك» (٤٠) . ويؤكد هذه الحرية نفسها في «نقد النثر» قائلاً : «وكل من استخرج علماً أو استنبط شيئاً وأراد أن يضع له اسماً من عنده ويواطىء عليه من يخرج إليه ، فله أن يفعل ذلك» (٤١) .

وموقعنا اليوم في العالم العربي - بعد تراكم مؤلفات العمالقة من الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني إلى ابن خلدون - ليس بالموقع

المراجع والمواش :

- (٧) Pierre Marchal : "Discours Scientifique et déplacement métaphorique", in *La métaphore, approche pluridisciplinaire*. Sous la direction de René Jongen. Bruxelles Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1980, pp. 99-139.
- (٨) طه حسين : كلمات . دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ١٨ - ٢٥ .
- (٩) A. Louca : *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIXe Siècle*. Paris, Didier, 1970, p. 33-74.
- (١٠) أحمد نشر هذه الصفحات ضمن ما جمعه طه وادي بعنوان : ديوان رفاة الطهطاوي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١٨٧ - ١٩٨ .
- (١١) عن حياة جوزيف أجوب وأعماله راجع دراستنا : "Joseph Agoub (1795-1832). Sa vie et son Oeuvre", in *Cahiers d'histoire égyptienne*, IX, 5-6, 1958, p. 187-201. - "Les sources marseillaises de l'Orient romain", in *Le Miroir égyptien*.

- (١) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة . تحقيق أحمد أمين ، واحد الزين . لجنة التأليف ، القاهرة ، ١٩٣٩ - ١٩٤٤ . ج ٢ ، ص ١٣١ .
- (٢) Jean-Michel Adam : *Linguistique et Discours littéraire*. Paris, Larousse, 1976.
- (٣) Jean Le Galliot : *Psychanalyse et Langues littéraires*. Paris, Nathan, 1977.
- (٤) المفريزى : المواظ والاعتبار بذكر الخطوط والآثار . القاهرة ، بولاق ١٨٥٣/١٢٧٠ . ج ١ ، ص ٢٥ .
- (٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد رضوان الداية ، فايز الداية . دمشق ، دار قتيبة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٨٧ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ١٨٤ .
- (٧) الفهرورزادى : الفاموس المحيط . المطبعة الحسينية المصرية ، القاهرة ١٩٢٥/١٣٤٤ . ج ٤ ، ص ١٠٠ : « وفات الحمص بين الإسكندرية وأفرقية [. . .] والحمص كل فى طوق ، واحدته على الذكر والأنثى » .

- (٢٤) المرجع المذكور أنفا (٢٠) ، ص ١٥ .
 (٢٥) المرجع المذكور أنفا (٢١) ، ص ٩ .
 Vladimir Propp : *Morphologie du Conte*. Paris, Seuil, Coll. Points, 1970.
 A. J. Greimas : *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966. (٢٧)
 p 172-221.
 (٢٨) المرجع المذكور أنفا (٢٣) .
 (٢٩) هدى وصفي : « تحليل سمبولوجي المسرحية (الأسناد) » . فصول ، ج ١ عدد ٣ ، أبريل ١٩٨١ ، ص ٢٦١ - ٢٦٥ .
 Pierre Guiraud : *La sémantique*. Paris, P. U. F. (Que sais-je ?), 1975, p. 410.
 (٣١) أنور لوقا : « مسرح يعقوب صنوع » ، المجلد مارس ١٩٦١ ص ٥١ - ٧١ وعطية عامر : لغة المسرح العربي ، بيروت وأستوكهولم ، ١٩٦٧ .
 (٣٢) عبد الله بن المعتز : البديع . مطبعة الحلبي ، القاهرة ، ١٩٤٥ ، ص ١٦ .
 (٣٣) كتاب نقد النثر لأبي الفرج قدامة بن جعفر ، حققه وعلق عليه طه حسين ، وعبد الحميد العبادي . القاهرة : مطبعة المؤلف ، ١٩٣٧/١٣٥٦ ، ص ٣٩ .
 (٣٤) ، (٣٥) . المرجع السابق ، ص ٤٥ .
 (٣٦) ظهرت أخيرا عدة أبحاث اعتمدت بهذا التأصيل ، منها :
 عبد السلام المسدي : التفكير اللساني في الحضارة العربية . تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨١ . - حمادي صمود : التفكير البلاغي عند العرب ، أسسه وتطوره إلى القرن السادس . منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ . - Ahmed Moutaouakil : *Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe*. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Rabat, 1982.
 وكتاب فايز الداية المذكور أنفا (٢١) .
 (٣٧) عبد الرحمن جلال الدين السيوطي : الزهر في علوم اللغة . القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ج ١ ، ص ٣٦٩ .
 (٣٨) راجع ملخصا لأعمال « ندوة إشكالية المنهج والمصطلح النقدي » - الرباط ٢٥ - ٢٦ يناير ١٩٨٥ ، بقلم جواد حسني عبد الرحيم ، اللسان العربي ، عدد ٢٤ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٧ .
 Actes des Rencontres méditerranéennes de 1983. Marseille, Editions du Quai, 1984, p. 243-257.
 (١٢) أنور لوقا : ربيع قرن مع رفاة الطهطاوي . دار المعارف ، القاهرة ، سلسلة « اقرأ » ، أبريل ١٩٨٥ . راجع الفصول ٣ ، ٤ ، ٥ (هذا اندريون التيس - التحليص والتلخيص - لغة النهضة) .
 (١٣) زكي حبيب محمود : تجديد الفكر العربي . دار الشروق ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٧٨ ، ص ٧٣ - ٧٨ .
 (١٤) عن المنهج في ترجمة النصوص الأدبية ، راجع مقدمة كتاب :
 André Roman : *Théorie et pratique de la traduction littéraire du français à l'arabe*. Paris, Klincksieck, 1981.
 (١٥) كتاب أرسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القناني من السرياني إلى العربي . حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكرى محمد عياد . القاهرة ، ١٩٦٧/١٣٨٧ .
 (١٦) راجع مقالا عاما يشرح لاتصال الثقافة العربية الحديثة بالتراث اليوناني :
 Saadeddine Bencheneb : "Les humanités grecques et l'Orient arabe moderne", in *Mélanges Massignou*, Damas, Institut Français, 1956, t. I, p. 173-198.
 (١٧) نعمان عاشور : « حائق النص وصاحب العرض » ، فصول مجلد ٢ عدد ٣ (المسرح المجاهاتة وفصاياه) ، أبريل - يونيو ١٩٨٢ ، ص ٥٤ .
 (١٨) راجع فصول ، مجلد ٤ عدد ١ (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية) ، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٣ .
 (١٩) عبد الوهاب جعفر : البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو . الإسكندرية ، دار المعارف ١٩٧٨ .
 (٢٠) أحمد مختار عمر : علم الدلالة . الكويت ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢/١٤٠٢ ، ص ١١ .
 (٢١) فايز الداية : علم الدلالة العربي ، النظرية والتطبيق ، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية . دمشق ، دار الفكر ، ١٩٨٥/١٤٠٥ .
 (٢٢) الشهامى الراجى الهاشمي : « معجم الدلائلية (فرنسي - عربي) » . مجلة اللسان العربي . الرباط ، مكتب تنسيق التعريب ، عدد ٢٤ ، ص ١٤٧ - ١٧١ .
 (٢٣) عبد السلام المسدي : قاموس اللسانيات (عربي - فرنسي ، فرنسي - عربي) مع مقدمة في علم المصطلح . تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٤ .

المصطلح البلاغي القديم

في ضوء البلاغة الحديثة

تتمام حسنات

كان من الآثار المباركة للقرآن الكريم على العرب والمسلمين أن حفزهم للنشاط العقلي ، ودفعهم إلى بناء حياة ثقافية تدور حول نصه المجز . وحين بدأ السلف هذا النوع من النشاط جاءت ملاحظاتهم الأولى مفرقة لا تجتمع في إطار فكري محدد ، وساذجة يتم وصفها بعبارات غير مضبوطة ضبطاً علمياً ، فكان نشاطهم يقتصر إلى مصطلحات تستند إلى حرف في محاسن . فلقد كانوا (كما لا تزال نلاحظ في مصطلحات سيويه وعناوين أبوابه) يصفون الأفكار ولا يسمونها بأسماء ثابتة لها تعرف بها . والمصطلح - كما نعلم - يعد اسم علم على الفكرة العلمية . وهو لهذا يمكن أن يطلق كما يطلق اسم العلم على أفراد متعددين يتميزون بقرائن أخرى غير مجرد الاسم . وإذا صح أن يكون بيتنا « زيد بن عمرو » و « زيد بن خالد » و « زيد بن علي » ، فإنه يمكن للمصطلح الواحد أن يطلق على أفكار متعددة تفرق بينها قرائن أخرى غير لفظ المصطلح . فخذ مثلاً لذلك لفظ « المفرد » ومعانيه الاصطلاحية . فهو يطلق ليدل على أحد المفاهيم التالية :

نشأت في ظل القرآن الكريم أن تسمى قدما في طريق الاكتمال ، وأن يصحب هذا السمي تحديد المصطلح وبناء هيكل اصطلاحى لهذا الفرع ، يسهط أفكاره ، ويتطور بتناول موضوعاته من مجرد إشارات هامشية إلى مفاهيم واضحة المعالم ، محددة الدلالة ، مبرأة من الظلال الجانية للمعنى ، إذ تأسى هذه الظلال من إجماع الجرس ، أو إجماع التضمن واللزوم ، أو انتقال المجاز ، أو استدعاء الذاكرة أو الخيال .

ولم تكن البلاغة العربية بدعاً في شيء من ذلك التطور . فلقد كانت بداياتها الأولى في رحاب دراسة اللغة والنحو والملاحظات النقدية غير المنتظمة . ومن هنا رأينا بعض مصطلحات هذه الفروع تتسلل إلى حقل المصطلح البلاغى ، ويحتفى بها كما لو كانت في أصلها مصطلحات بلاغية . انظر مثلاً إلى مصطلحات مثل « الفصاحة » و « البيان » و « المجاز » وغيرها مما ورد على السنة النحاة أو الأدباء أو في البحوث التي تدور حول نص القرآن الكريم . وهكذا كان على مشروع العلم الجديد عند استعمال هذه الألفاظ المستعارة من مصطلح فروع أخرى أن يتناول دلالتها إما بالنقل أو التوسيع أو الحصر ، وأن يبقى بعضها آخر مما استعاره من هذه الفروع على دلالاته الأولى ، كالإسناد والخبر والإنشاء والحلف والزيادة والفصل والوصل والتقديم

١ - مالمس مثنى ولا جمعا - وذلك في الصرف وفي المطابقة النحوية .

٢ - مالمس مضاعفاً ولا شبيهاً بالمضاف - وذلك في باب المنادى .

٣ - مالمس جملة ولا شبه جملة - وذلك في باب المبتدأ والخبر .

بل إن لفظ « الفاعل » يختلف معناه من فرع إلى فرع آخر . فهو في المنطق « ضد القابل » ، وفي علم الجريمة هو الذي اقترف الجريمة ، وفي النحو الاسم المرفوع الذي تقدمه فعل مبنى للمعلوم ودل على من فعل الفعل أو قام به الفعل (أى تحقق الفعل بواسطته) .

ولكن المصطلح يخالف اسم العلم فيما يلي :

١ - أنه حرفي فني .

٢ - أن دلالاته لا تخضع للمجاز .

٣ - أن دلالاته تحدد قبل الاستعمال .

٤ - أنه يراعى في صوغه سهولة التداول والاختصار ، حتى يمكن أن يقوم على حرف واحد مثل : س ، أو ص .

٥ - أنه لا توازيه كنية ولا لقب^(١) .

غير أن الشأن في كل فرع من فروع العلم أن يطرد مع تقدمه تحديد المصطلحات وضبطها . ومن ثم كان لا بد لفروع المعرفة العربية التي

والتأخير إلخ . ، وأن يجعل تلك المصطلحات شركة بينه وبين مصادرها الأصلية ، تماما كما سبق القول في استعمالات مصطلح « الفاعل » .

ولقد حظيت البلاغة في مراحل نشأتها الأولى بعون لا ينكر ، جاءها من طوائف من العلماء والأدباء ، منهم :

- ١ - المشتغلون بتحديد الفصاحة والفصحاء من جماع اللغة ومن أصحاب الرحلة إلى الصحراء .
- ٢ - أصحاب القول في إعجاز النص القرآني .
- ٣ - المشتغلون بدراسة المجاز في القرآن .
- ٤ - المعنيون بقواعد الشعر .
- ٥ - أصحاب الآمال .
- ٦ - بعض الكتاب الموسوعيين من اعلام الأدب .
- ٧ - أصحاب القول في البديع .

تلك كانت الإرهاصات الأولى لجيلاد البلاغة العربية ، وكلها يشير إلى أن هذا العلم الوليد ولد عربيا ونشأ عربيا لدراسة نصوص قيلت باللغة العربية ، فنشأته كانت في حجر العرب ، كما يظهر عند النظر في هوية الطوائف السبع المذكورة منذ قليل .

ثم عرف العرب تراث اليونان ، وبخاصة ما تركه أرسطو من تناول لموضوع Rhetoric أو « الريطوريكا » كما سماها المترجمون العباسيون ، وهو يدور حول الخطابة كما تدل التسمية . ولكن أرسطو ضمن موضوعه هذا نظرات أسلوبية صامة ، تحس فن القول في جملة . وبدأت أفكار أرسطو المذكورة تغزو أعمال البلاغيين العرب ، وبخاصة في مجال التنظير وتشقيق المعاني والחסنات . نلاحظ ذلك عند النظر في تطور التفكير في « البديع » ، الذي مثلت فيه الجهود الأولى في سبيل إنشاء البلاغة . فما كاد ابن المعتز يبدأ بملاحظة عدد من الظواهر البلاغية مختلفة الطابع ، ويجعلها جميعا تحت عنوان « البديع » ، حتى أخذ عدد هذه الظواهر في التناثر على أيدي رجال آخرين من بعده . وما زال هذا العلم ينمو ويتجه إلى الضبط المنطقي والتعميد المنظم ، متخليا عن طابعه النقدي الأول ، حتى استكمل صورته على يد السكاكي . ولم يأت من بعد السكاكي من أضاف إلى بنية هذا العلم شيئا ذا بال .

توارث الناس بلاغة السكاكي عبر القرون ، يتلقاها خلف عن سلف ، دون أن يصل من خلالها إلى نقد يتعدى لغة النص . ولما كانت هذه البلاغة عنما مضبوطة ، أي صناعة^(٢) ذات قواعد وقواعد النحو ، تتبعها إجراءات محددة للكشف عن المعنى البلاغي تشبه إجراءات الإعراب وتحليل الجمل في النحو . لما كانت البلاغة كذلك ، أصبحت منهجا تعليميا معياريا لا علميا وصفيا . وكما لا يمكن بحذق النحو وحده أن نحقق اكتساب اللغة وصحة الاستعمال ، وجدنا حذق علوم البلاغة بمفرده لا يوصل إلى أسلوب بليغ ، ولا إلى إدراك جوانب الجمال في النص . فمثل النحو والبلاغة في ذلك كمثل مطق أرسطو ، يعين على نقد ما قيل ولا يساعد على قول ما يقال . ولكن البلاغيين مع ذلك (بل على الرغم من ذلك) ظفروا على مر العصور بمنسجون على البلاغة في تفويم النصوص من جهة . ويضاف إليها من جهة أخرى عونا على إنتاج الكلام البليغ .

فلما قامت الدراسات اللغوية الحديثة وربطت اللغة بالعلوم الإنسانية الأخرى ربطا وثيقا ، ووسعت مجال اهتمامها حتى لم يعد مقصورا على النحو ومتن اللغة ، إذ ظهرت الدراسات التاريخية للغات ، ثم الدراسات المقارنة ، ثم المنهج الوصفي في دراسة اللغة ، ثم ما حدث من تطور المنهج بعد ظهور الوصفية . وتشعبت الدراسات اللغوية في حقول النظرية والتطبيق . وشمل هذا التشعب ربط اللغة بعلم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والجغرافيا والاتصال والسيميولوجيا وغير ذلك من حقول الدراسات العلمية . ثم ظهرت العناية بالدراسات الأسلوبية بطريقة تختلف اختلافا تاما عن معيارية البلاغة القديمة التي بنيت على تراث اليونان والرومان والقرون الوسطى ، وتعتمد في بناء النتائج على دراسة الوقائع الأسلوبية في النص . وبهذا استحدثت دراسة الأسلوب أن نسميها « البلاغة الحديثة » .

كان أوضح ما جاء به علم اللغة الحديث من أفكار أصول منهجية مایل :

- ١ - اللغة نظام عام (بنية) ، مكون من أنظمة فرعية وهلافات داخلية ، وأنها ظاهرة اجتماعية .
- ٢ - اللغة شيء والكلام شيء آخر ، فاللغة نظام والكلام نشاط يتم طبقا لشروط هذا النظام ، فالعلاقة بينهما أشبه بالعلاقة بين قواعد المرور وحركة المرور
- ٣ - يمكن دراسة اللغة على أحد محورين :
 - أ - المحور الرأسى الذى ترتب البدائل بحسبه بعضها تحت بعض ، ويمكن أن نسميه محورا المعاقبة أو محورا الاختيار ، أو أى تسمية تدل على عرض البدائل واختيار أحدها .
 - ب - المحور الأفقى الذى تتوالى فيه العناصر اللغوية أفقيا هل السطر أو تعاقبياً في النطق في صورة جملة أو نص كامل ترتبط أجزاؤه وصولا إلى الإضافة ، ويمكن أن نسميه محورا التركيب أو أى تسمية أخرى تصفه .
- ٤ - الكلام المنطوق أقدم صور الاستعمال اللغوى ، ومن ثم هو أولاها بتمثيل النشاط اللغوى ، أما الكتابة فهي بديل ثانوى للكلام ، وإن تميزت عنه بالانتشار في المكان ، والبقاء في الزمان^(٣) .
- ٥ - اللهجات فروق لغوية ، قد تكون ذات طابع جغرافى أو اجتماعى ، ولكن ينبغي الاعتراف كذلك بأن لكل فرد لهجته الخاصة ، فلا يتفق متكلمان في كل شيء حتى لو كانا شقيقين ، وفلك يعطى اللهجة بعدا فرديا ربما عزز وجهة نظر علم الأسلوب في شأن فردية الأسلوب .

كان لهذه الأفكار المنهجية ولتطبيقها في البحث اللغوى أثر في الدراسات اللغوية بعامة . فعلى مستوى القواعد وجدنا علمى الأصوات والصرف يتنمcan بفكرة المحور الرأسى في إيضاح علاقة الوحدات الاستبدالية التى يؤثر استبدال إحداها بالأخرى في المعنى اللغوى ، وجدنا علم النحو يتنمcan بفكرة المحور الأفقى في رصد العلاقات التركيبية التى تربط أجزاء الجملة بعضها ببعض ، كعلاقة الإسناد أو التعدية أو الظرفية إلخ . وانتضمت دراسة المعجم بالمحور الرأسى عند التخلل عن تطور صيغة الكلمة etymology أو تطور دلالتها semantic shift . وانتضمت دراسة المعجم نفسها بالمحور

والتفريق بين المعاني المفردة في الأزواج المتقابلية من الكلمات ، كما ينسب إلى العلاقات السابقة الأفقية وظائف الربط والإفادة . ذلك بأن المحور الرأسى يعتمد - كما سبقت الإشارة - على المعاقبة والاستبدال ، أى على إيراد العناصر اللغوية التى يجوز لأحدها أن يعاقب الآخر (أى يحمل محله) ، سواء أكانت هذه العناصر صوتية أم صرفية أم معجمية ، ومن ثم ينحصر الانتباه بحسب في هذه العلاقة الاستبدالية التى تنتهى إلى اختيار أحد العنصرين أو العناصر المرشحة لأن تقع في موقع ما ، مع استبعاد بقية هذه العناصر . لقد قامت فكرة تعرف الوحدات الصوتية وتحديد النظام الصوتى للغة ما على الانتفاع بمفهوم هذا المحور الرأسى ، فاهتدى الدارسون إلى فكرة المقابل الاستبدالى substitution counter ، ونبرا عليها قاعدة تقول : إذا حل صوت مكان صوت فتغير معنى الكلمة بحلوله فالصوتان من وحدتين مختلفتين لا من وحدة واحدة phoneme . فإذا جئنا بكلمات مرتبة في محور رأسى لا يختلف فيها إلا صوت واحد مثل :

حام
دام
رام
سام
صام
إلخ .

وكلها أفعال في الزمن الماضى ، فسنعرف أن الصوت الأول من كل كلمة (الحاء في حام والذال في دام .. إلخ .) ينتمى إلى وحدة صوتية phoneme غير التى ينتمى إليها مقابله . ودليل ذلك أن معاني هذه الكلمات مختلفة . أما في الصرف فإن تطبيق فكرة المحور الرأسى يظهر في إسناد الأفعال والحاق اللواحق بالكلمات واشتقاقاتها الخاصة ... إلخ ، نحو :

| | | |
|-------|--------|-------|
| ضربت | قائم | قاتل |
| ضربنا | قائمنا | مقتول |
| ضربت | قائمون | قتول |
| ضربت | | قتيل |
| ضربنا | | قتال |

فكل مجموعة رأسية الترتيب تعد نموذجاً للمحور الرأسى والانتفاع به في الصرف .

•

أما استعمال علم اللغة للمحور الأفقى فقد ارتبط بعلاقات أجزاء التركيب بعضها ببعض ، وهو ما يعد من قبيل القرائن النحوية ، كالموقع الإعرابى ، وعود الضمير ، ورتبة الكلمة ، وانفجارها إلى مدخولها ، واختصاصها به ... إلخ . وكذلك إذا كانت العلاقة بين اللفظين علاقة إسناد أو تعدية أو تبعية أو إضافة ... إلخ . فإذا أخذنا أحد الأفعال (وليكن ضربنا) من المجموعة السابقة ، والنمسا أن نضعه في المحور الأفقى ، لحصلنا على شيء من قبيل قوله تعالى : « وكلاً ضربنا الأمان وكلاً تبرأنا » (الفرقان ٣٩) ولبدأ المنظر على هذه الصورة :

الألفى في الكلام عن المناسبة المعجمية ، والمفارقة المعجمية ، التى تصبح بالنظر إليهما أن نقول : « تخرج الحجر إلى سفح الجبل » ، ويمنع أن نقول « تخرج إلى القمة » لما بين الفعل وحرف الجر وبين المجرور من علاقة المناسبة في المثال الأول ، ولما بينهما وبين المجرور من مفارقة في المثال الثانى . وترتب على القول بأن اللغة ظاهرة اجتماعية أن معنى الجملة لا ينبغى أن يؤخذ من تركيبها المقال فقط ، وإنما ينبغى أن ننظر في الظروف المحيطة بنطق الجملة أيضاً . أما القول بتنوع اللهجات فقد كان سبباً في الالتفات إلى أثر البيئة ونوع المهنة والتكوين الفردى في إنتاج الكلام .

ولم يكن علم الأسلوب بعيداً عن هذه الأفكار المنهجية التى وجهت التفكير اللغوى في الغرب منذ ظهور فردناند دي سوسير ؛ فلقد استهدى هذا العلم بتلك المبادئ على النحو التالى :

١ - انتفع علم الأسلوب : بإدراك أن اللغة نظام وبنية ذات علاقات داخلية ، وذلك بإنشاء المقابلة بين العبارة القياسية والانحراف ؛ لأن كون اللغة نظاماً يحكمها مكوناً من أنظمة فرعية وعلاقات داخلية يتطلب أن يكون هناك أطراف لما يصاغ على شروط هذه البنية المحكمة (ولو كان هذا الأطراف من الناحية النظرية على الأقل) . فالتركيب على شروط النظام لابد أن يتسم بشيء من الإرهاص والتوقع ؛ بمعنى أن السامع يتوقع أن تتم الجملة على نحو ما ، وأن يتم اختيار اللفظ بحسب ما تقدمه من اختيارات . فإذا تم الكلام على هذا القياس لم يكن فيه من المؤشرات الأسلوبية ما يثير انتباه السامع ؛ أما إذا اشتمل على « انحراف » عن القياس فخالف التوقع والإرهاص كان ذلك مؤشراً أسلوبياً يستحق الملاحظة .

ورتب علم الأسلوب على كون اللغة ظاهرة اجتماعية أن اعترف الباحثون بالمجاهين في تحليل الوقائع الأسلوبية : الاتجاه الأول يعنى بمعرفة الطاقة الأسلوبية أو الحيل التعبيرية الممكنة في لغة ما ؛ وهذا الاتجاه يقترب في موقعه من الخريطة المعرفية لحقل اللغة من البلاغة العربية ، وإن فرق بينهما نوع الاهتمام وطابع المنهج على نحو ما سنرى . أما الاتجاه الثانى فعنى باختيار المتكلم من هذه الحيل وكيفية انتفاعه بتلك الطاقة .

٢ - وترتب على الاعتراف بالفرق بين اللغة والكلام تفريق بين جانبين من جوانب الدلالة الأسلوبية ، هما الجانب الإشارى والجانب الوجدانى التعبيرى مما فيه من ظلال وشحنات عاطفية وإحساسات مختلفة ، وما يرتبط بذلك من إيقاع وجرس ، وما يلحق به من اختيارات أسلوبية ، كالمبالغة والتعميم والتأكيد والتشويق ... إلخ . ثم ما يستتبعه من اعتراف بطرق الاتصال ، من متكلم أو كاتب إلى سامع أو قارئ .

٣ - واعترف علم الأسلوب بالمحورين الرأسى diachronic والألفى synchronic فانتفع بهما في تقرير حقائقه . فلقد كان التفريق بينهما في نطاق علم اللغة ينسب إلى صلاته المقابلة الصوتية الاستبدالية وظيفة التفريق بين الوحدات الصوتية ،

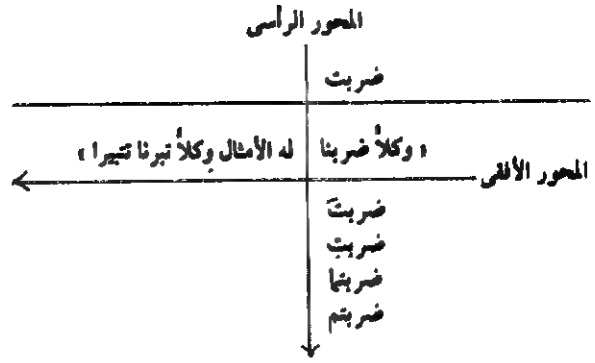
• أما انتفاع علم الأسلوب بما قرره اللغويون من تنوع اللهجات وتعدد ما فواضح في قبول علم الأسلوب لهذا التنوع وذلك التعدد قبولاً غير مقيد ولا مشروط . بل لقد ذهب علم الأسلوب إلى نهاية الشوط فرأى أن « الأسلوب هو الرجل نفسه » . ومعنى هذا أن أكبر اعتداد الأسلوب باللهجة الفردية ، وأن اختيارات الأديب تقع في مرتبة أهم من طاقات اللغة ووسائلها . ونستطيع أن نبني على ذلك تفريقاً بين البلاغة العربية التي ذكرنا أنها تقع في الخريطة المعرفية قريبة من شق طاقات اللغة ، ولكنها ليست بدرجة القرب نفسها من موقف علم الأسلوب من اختيارات الأديب .

بعد أن عرفنا حدود علم الأسلوب نجد أن الوقت قد حان لاستعراض بعض المصطلحات البلاغية في ضوءه ، لنرى مقدار اختلاف المفاهيم البلاغية والإطار الفكري للبلاغة مع ما يقابل ذلك من علم الأسلوب . وستكون خطتنا في عرض هذه المصطلحات أن نعرض بإيجاز أول الأمر مصطلحات عامة ، كالفصاحة والبلاغة وتاريخ نشأتها ، ثم نعرض بعد ذلك مصطلحات علم المعاني ، ثم علم البيان ، وأخيراً علم البديع ، ونختتم بملاحظات نلخص بها نتائج البحث .

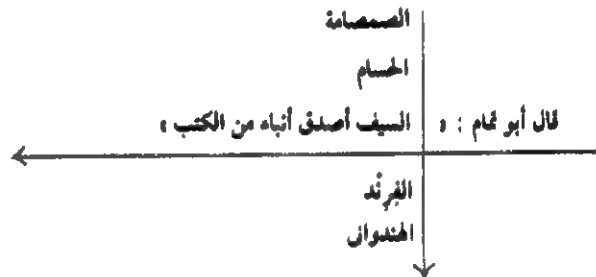
١- الفصاحة

لمصطلح « الفصاحة » تاريخ في التراث العربي أقدم من تاريخ علوم البلاغة . فلقد عرف أوائل النحاة هذا اللفظ وتكلموا عن « فصاحة اللفظ » و « فصاحة الكلام » و « فصاحة المتكلم » و « فصاحة القبيلة » ، فكان المقصود بفصاحة اللفظ في عرف النحاة أنه يتشبه إلى كلام إحدى قبائل النصحاة ، ثم لا يوصف بأنه حوشي ولا غريب ولا دخيل . ولم يكن هؤلاء النحاة يهتمون لمعذوبة اللفظ أو سلامته التي اهتم بها المتأخرون كما يأتي بعد قليل . أما فصاحة الكلام فقد كانت تستدعي إلى الذهن معنى جغرافياً يرتبط بوسط الجزيرة العربية ، حيث تقيم القبائل التي تمثل في كلامها التفاه اللغوي الذي كان من مطالب منهج النحاة ، وهي قيس وغييم وأسد وهذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين^(١) . وكذلك تستدعي فصاحة الكلام معنى اجتماعياً هو انقطاع هذه القبائل عن مخالطة الأمم المجاورة لجزيرة العرب . فإذا قال النحوي : « وهو من فصيح الكلام » ، وردت على قوله هاتان الدالتان : أما فصاحة المتكلم فهي انتمائه إلى إحدى القبائل الفصيحة ونشأته فيها ، سواء أكان الانتماء بالدم أو الولاء . أما إذا ولد في القبيلة نزع عنها إلى الحاضرة فقد « لأن جلدته » - على حد قول أبي عمرو لأبي خيرة الأعرابي . وقد علمنا منذ قليل أن فصاحة القبيلة تأتي عن عدم مخالطتها لسائر الأمم حول شبه الجزيرة .

أما في عرف البلاغيين فللفصاحة معنى آخر . يقول صاحب الطراز يحيى بن حمزة العلوي^(٢) (ص ١٣١) : « ويؤثرون كلمة على كلمة مع اتفاقها في المعنى » وماذا إلا لأن أحدهما أفصح من الأخرى ، فذلك على أن تعلق الفصاحة إنما هو بالانفاضة المدنية والكنم الطيبة . ألا ترى أنهم استحسنا لفظ الديمة والمزنة واستحبوا لفظ البعاق ، لما في المزنة والديمة من الرقة واللطافة ، ولما في البعاق من



والسؤال الذي يتطلب الإجابة الآن هو : كيف انتفع علم الأسلوب بهذين المحورين ؟ والجواب أن علم الأسلوب بنى على المحورين أخطر أفكاره المنهجية على الإطلاق : إذ بنى على المحور الرأسى مبدأ « الاختيار » ، وعلى المحور الأفقى مبدأ « الانحراف » . دعنا نضرب مثلاً بالشكل البيان التالى :



فالاختيار واقع في قول أبي تمام على لفظ السيف من بين عدد من الألفاظ المترادفة التي يمكن أن يعاقب بعضها بعضاً ويستبدل به . وحين أراد أبو تمام أن يختار وقع اختياره على هذا اللفظ لأسباب لغوية وإيقاعية خاصة فأنشأ بين « السيف » والكلمات الأخرى في الشطرة علاقات سياقية على المحور الأفقى (أى على السطر) . ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى الاختيارات الأخرى لأبي تمام في الشطرة نفسها ، كنسبة الأنباء إلى السيف لا إلى الحرب أو المحاربين ، واختيار الكتب بدل المنجمين ، واستعمال الأنباء بدل المشورة ، واحتمال لفظ الأنباء في الشطرة لفتح الهمة وكسرهما ، الأول على معنى الجمع والثاني على معنى المصدر ، مع ما يشتمل عليه ذلك من إبهام لا يرقى باختياره إلى درجة اللبس المفروض .

٤ - واعترف علم الأسلوب بأسبقية الكلام على الكتابة ، فأشار إلى القيمة الكبرى للمؤشرات الأسلوبية المصاحبة للكلام ، كحركات الجسم والأطراف ، وتقطيعات الوجه ، ونغم الكلام . . . إلخ . . . ودعا المبدعين إلى أن يسخروا في أعمالهم المكتوبة ما يعوض فقدان هذه المؤشرات في الكتابة ، كإثارة التوقع والإرهاص ونحوهما مما يستعين به القارئ في إعادة تكوين الرسالة التي تلقاها من الكاتب ، على شرط ألا تكون وسائله إلى ذلك من الكثرة بحيث تقضى على عنصر المفاجأة والانحراف في الأسلوب .

ولكن اختيارهما جاء (كما يشير علم الأسلوب الحديث) مؤشرا أسلوبيا يرمي إلى قصد معين غير العلوية. وأظن علم الأسلوب الحديث لا يابى للجرس إلا من حيث إيجاله بالمعنى، فذلك هو الفصاحة كما ينبغي لها أن تكون.

أما التيريزى صاحب الإيضاح^(٦) فإنه يقدم لنا مناهل أخرى للفصاحة؛ إذ يربط فصاحة اللفظ للفرد بأربعة أمور سلبية: هي غلوه من تنافر الحروف، ومن الغرابة، ومن مخالفة القياس، ومن الكراهة في السمع. وواضح أن أول هذه الأمور ورابعها يعودان إلى الأصوات، وثانيها إلى لغة اللغة، وثالثها إلى علم الصرف، ولا يعود واحد منها إلى أصل بلاغى صرف. وواضح أن هذا التحديد مطعون فيه من جهتين:

- أ - أنه سلبى، والتحديد بالسلب ضعيف، فلا يحده المصرى مثلا بأنه من ليس صينيا ولا يابانيا ولا هندية.
- ب - أن من الصعب أن يعتمد النقد الأسلوبى على هذا التحديد؛ إذ قد يكون من المطلوب أسلوبيا أن يستعمل الأديب كلمة فيها تنافر الحروف أو فيها غرابة أو مخالفة للقياس أو كراهة في السمع - كما رأينا في لفظ «المناسخ» منذ قليل. وإذا كان ذلك مطلوباً كان مؤشرا أسلوبياً ذا دلالة معينة في سياق الموقف المناسب.

كان ذلك هو الرأى في فصاحة اللفظ المفرد؛ فماذا عن الرأى في فصاحة الكلام؟ يحسن أن نعرض هنا أيضا لما يقوله العلوى أولا، ثم لما يقوله صاحب الإيضاح ثانيا. وصف صاحب الطراز الكلام الفصيح بالمعبارات الآتية^(٧):

- ١ - متمكن غير قلق ولا ناب عن موضعه.
- ٢ - من حقه أن يكون جيد السبك صحيح الطبع.
- ٣ - من حق ألفاظه أن تكون طبق معانيها من غير زيادة ولا نقص.
- ٤ - ربما يصغونه بالسلاسة والسهولة في ألفاظه ونظمه.
- ٥ - وقد يلمونه بأنه معقد جُرُ استهلك تعقيده معناه.
- ٦ - وقد يزمونه كذلك بأنه غريب وحش فيه عنجهانية.

وهكذا يذكر صاحب الطراز الشروط والمحترزات في سبيل بيان فصاحة الكلام، ثم لا نخرج من شروطه ولا محترزاته بحصيلة محددة واضحة نستبين من خلالها ماهية الكلام الفصيح. فالشرط الأول وهو التمكن وعدم النبوة لا يقدم لنا مقياسا هل كثرة ما في البلاغة من المقاييس. والشرط الثانى ينصب على ثلاث من قرائن النحو هي الربط والترتبة والتضام؛ إذ حسن السبك إنما هو ربط بعض أجزاء الجملة ببعض، ومراعاة الترتيب بينها، والوفاء بمطالب التضام، كمراعاة الانتقار والاختصاص وغير ذلك؛ وهذه كلها أمور نحوية إذا تحققت كان الكلام جيدا السبك، مطابقا للأغماط المألوفة في التركيب. وقد عرفنا أثر الإلف في الذهاب بالروعة.

أما مطابقة الألفاظ للمعاني لمطلب من مطالب لغة اللغة، ولا ينبغي له أن يكون مؤشرا أسلوبيا إلا في حالات نادرة. أما المؤشرات الأسلوبية التى تنتمى إلى الانحراف بالمعنى أو باللفظ فهى

الغلظ والبشاعة. ولى قول العلوى هذا تبسيط غفل بلهم الفصاحة؛ لأن زعمه هذا لا يؤخذ على إطلاقه. فمندا الذى يزعم أن لفظ «المناسخ» مثلا أعذب من لفظ «الأنف» أو أكثر منه احتشاما، ولا سيما إذا نظرنا إلى أن الأنف قد أعطت منه «الأنفة» وهى الإباء والشم والتعالى عن الدنيا؟ ومع ذلك نجد سياق الموقف ربما جعل اختيار «المناسخ» مؤشرا أسلوبيا يحدث أثرا لا يمكن أن يحدث نتيجة لاستعمال كلمة الأنف أو الأنوف.

وحسبنا دليلا على صحة ما نزع قوله^(٨) : «هل يكب الناس في النار على مناخرهم يوم القيامة إلا حصائد ألسنتهم» ١٩، فالموقف موقف استهجان للغو، وتخليد من مغبة الانزلاق إلى ممارسته. ومن هنا جاء الاختيار منها على الأسباب الآتية:

- ١ - كلمة «الأنف» مألوفة، والإلف يذهب بالطاقة التعبيرية للكلمة؛ أما «المناسخ» فلا.
- ٢ - تشير كلمة المناسخ إلى داخل الأنف، فتذكر بالإنفrazات الكريمة؛ أما الأنف فهو جزء من ظاهر الوجه وحسنه، يضيف إلى جمال الوجه حسنا.
- ٣ - تقدم لفظ «يكب» يتطلب فهمه كالمناخر تنال معنى التكريم.
- ٤ - يوحى هرج الحاء من لفظ «المناسخ» بأن هذا العضو أداة للشخير؛ وهو صوت كرهه أيضا. ولعل هذه الملاحظة الأخيرة ترتبط بحكاية الصوت للمعنى.

لكل هذه الأسباب، مضافة إلى سياق الموقف، كان اختيار لفظ «المناسخ» أفصح من اختيار «الأنف» أو الأنوف. ولأمير المؤمنين عمر استعمال مشابه، ففضل فيه لفظ «المعاطس» على لفظ «الأنوف» حين قال: «شاعت الوجوه. لا يرفعهم الله إلا هذه المعاطس». فالكلمة المختارة هنا جمع «معطس» بكسر الميم، وهو اسم آلة للمعطس. والمعطس حركة طرد لمادة غير مستحبة، تخرج من الأنف. ومن ثم كانت الكلمة متفرة لا شبهة فيها للتكريم. وهذا هو المؤشر الأسلوبى الذى يجعلها أفصح من «الأنوف». ولى كلامنا العاصى شيء من هذا القبيل؛ فنحن عند إرادة إحسان المضروب نقول: «ضربه على مشقه»، ولا نقول: «على أنفه». فكأننا مع الضرب نحدث به أثرا تعطل به حاسة الشم وهى حيوية. ويعضنا بضربه على «فرطيسه»، والكلمة جمع «فرطوس» فى العاصية، والفرطوس هو الأنف الذى لا ترى له عظما ولا مارنا، وإنما هو مسطح هربس، لا ترى منه إلا فتحتين يعرض الوجه تقريبا؛ فهو صفة خلقية لنوع معين من العبيد (فالكلمة تراث). وبهذا تحمل الكلمة لى طيبها كناية عن أن المضروب عبد ذليل لا أنفة فيه ولا كرامة له. ومن هنا أيضا يأتى الألف من السب بلفظ «ابن الفرطوس».

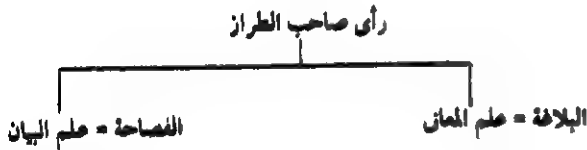
وهكذا نرى أن صاحب الطراز قد جنح إلى التبسيط أكثر مما ينبغي حين خلق الفصاحة بالعلوية ولم يلتفت إلى مقتضى الحال. ذلك مما لم يكن يعرف في زمانه ونعرفه نحن الآن من فكرة «سياق الموقف» context of situation؛ فلو أن العلوية كانت هى المقوم الوحيد للفصاحة لكان أفصح الخلق عليه الصلاة والسلام وصاحبه أمير المؤمنين عمر قد اختارا لفظ الأنف ولم يختارا كلمتين أقل منه علوية.

لا يتم إرجاعها إلا بعد إطالة التأمل ، كأن تقول مثلا :

« تخاصم زيد وعمرو فقال زيد كذا فقال عمرو كذا ثم كذا فقال كذا فنهض قائما وذهب غاضبا » . وقد تطول العبارة فلا يدرى من الذى قال ولا من الذى نهض وذهب ، فهذا ضعف تأليف وتعقيد لفظي في الوقت ذاته ، إذ لا يمكن أن يكون التعقيد اللفظي إلا نتيجة من نتائج ضعف التأليف . وأما التعقيد المعنوي فقد يكون أحيانا مطلوباً لذاته ، كالذي يكون عند إرادة التعمية والإلغاز . وهكذا نرى أن فصاحة الكلام إن صلحت أن تكون مفهوماً مقبولاً في حرف أوائل النحاة فإن في اعتداد البلاغيين بها حل هذه الصورة نظراً بفرضه علم الأسلوب الحديث .

٢ - البلاغة

مصطلح « البلاغة » أحدث في الاستعمال من مصطلح « الفصاحة » . ولقد دخلت البلاغة العربية إلى موضوعها من مدخل اللغة ولم تدخل من مدخل النقد الأدبي ، وذلك على الرغم مما يظنه البلاغيون . ولهذا السبب نجد قضايا البلاغة بفروعها المختلفة قضايا لغوية الطابع في مجملها ، فلا تقترب من الطابع النقدي إلا في مواضع محدودة . والمعروف أن اللغة حرف عام ، وأن النقد الأدبي ذو جانب فردي ذاتي وإن استعان بتتائج الفروع الأخرى ذات الطابع الموضوعي . ولما كان الحرف ملزماً ، وكان النشاط الدائراً حراً ، كان لابد للبلاغة وقد بنت صرحها على أرضية اللغة أن تلتبس لنفسها ببعض المخارج من قبضة الحرف اللغوي الصارم ، فكان سبيلها إلى ذلك هو الكشف عن مواطن الترخص في حدود القواعد والقرائن النحوية ، من ربط إلى رتبة إلى تضام . ولم يكن خروجها من لحكم القاعدة إلى فسحة اللغة إلا في مواضع معينة ، كالمجاز والتأثيرات النفسية لبعض الإجراءات والمعاني الطبيعية ، مثل حكاية الصوت للمعنى ، وما أقل ما قبل في هذين الموضوعين الأخيرين العمل هذا الارتباط بين البلاغة والقواعد هو الذي جعل موضوعات علم المعاني تبدو كأنها نحو من نوع خاص ، يتناول من البحوث ما أمهله علم النحو . ولقد خص صاحب الطراز^(٩) علم المعاني باسم البلاغة ، كما خص علم البيان باسم الفصاحة . ويمكن وضع الصورة التوضيحية لرايه هكذا :



فهو يقول^(١٠) : « فإذا قلنا علم المعاني فالمقصود علم البلاغة هل أساليبها وتقاسيمها » . ويقول كذلك^(١١) : « ودلالة علم الإعراب إنما تكون من جهة الإسناد والتركيب » ودلالة الألفاظ على علم البيان الذي هو الفصاحة ، وعلم المعاني الذي هو البلاغة ، أمر وراء ذلك ، مع كونه متوقفاً عليها ، وهما أمران بخالفانه في مقصود الدلالة . ويفعل صاحب الطراز بالكلام ما فعله بالكلام الفصيح ، فهو يخلقه في طائفة من المجازات إذ يقول^(١٢) :

أولى بالنظر إليها . وليست السلاسة طلباً يتسم بالإطلاق أيضاً ، إذ يحدث أحيانا أن يكون الأسلوب محاكاة ساخرة لكاتب أسلوبه غير سلس . ويقال مثل ذلك في المحترزين رقم ٥ ، ورقم ٦ .

أما صاحب الإيضاح فيحدد الكلام الفصيح بعبارة سالبة أيضاً ، كما فعل في تحديد فصاحة المفردات^(٨) . فالكلام الفصيح عنده هو الذي يخلو من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد اللفظي والتعقيد المعنوي ، ثم يضيف إلى ذلك تعريفاً آخر خلوه من كثرة التكرار وتتابع الإضافات . وواضح أن ضعف التأليف يتناقض الإفادة قبل أن يتناقض الفصاحة . انظر مثلاً في العبارات التالية وكلها يتسم بضعف التأليف :

- ١ - باليتى لم يحدث هذا : خلعت من ضمير رابط ، والصواب : لم يحدث لى أو مى .
- ٢ - قال لصديقه إن أباه يدهوه : لا يعرف المدحوم هذا التركيب أهو القائل أم الصديق .
- ٣ - أنت أولى بالإنصاف : لا يعرف من التركيب ما إذ كان المخاطب أولى بأن يكون منصفاً أو بأن ينصفه الناس .
- ٤ - دار الكتب المصرية : أينها هي المصرية ، الدار أم الكتب ؟

فالأمر إذن يجاوز الفصاحة إلى الإفادة نفسها ، إلا أن تقوم قريبة لفظية أو سياقية أو خارجية تدل على المراد .

وأما تنافر الكلمات والتعقيد اللفظي فهما من واد واحد ، لأن التنافر إن كان يقصد به داخل الكلمة فقد مربنا منذ قليل ، أما إن قصد به تنافر الكلمة مع الكلمة فالمعروف أنه يختص بالتركيب والإلحاق مالا يختص بالإنفراد . فقد يدعو إلحاق صوت - كعلاسة الجمع مثلاً في اللغة الإنجليزية - إلى حدوث ظاهرة نادرة في نظام اللغة نفسها ، وهي التقاء ثلاثة أصوات ساكنة كما في two fifths ، إذ يلتقي في الكلمة الثانية فاء ساكنة بعدها ثاء ساكنة بعدها سين ساكنة ، وكل هذه الأصوات مهموسة وروخوة ، والثاء وحدها عرضة للحركة في نطق الأجانب للكلمة . وأما في التركيب فإذا لم يجد الأديب من سبيل إلى تجنب تنافر اللفظين فلا عليه ، ولا سيما أن الألفاظ في النص تحتل أن تتصل بها الضمائر وغيرها من اللواحق ومالا غنى عنه للمعنى . وفي القرآن قوله تعالى : « إن ولئى الله » (الأعراف ١٠١) الذي يتحدى القواعد الصوتية التي تستغل الكسرة على الياء ، إذ لدينا في الآية ثلاث باءات هي (ي + ي + ي) ، فالياء الساكنة الأولى سكوتها من بنية الكلمة ، وكسرة الياء المكسورة جاءت لمناسبة الياء المفتوحة ، ولفحة الياء الأخيرة جاءت للتخفيف وتجنب التقاء الساكنين . والملاحظة تنصب على الياء المكسورة ، ولكن مرور الكسرة يمثل في حلة صوتية هي المناسبة ، وهي ظاهرة سياقية يتغلب الذوق بواسطتها على القاعدة الصوتية والنحوية ، لأن لفظ « ولئى » اسم إن فيستحق النصب .

وهكذا نوات الياءات ولم يقل أحد إن ذلك من قبيل التنافر . وكذلك الحال في التعقيد اللفظي ، فلست أراه يختلف عن ضعف التأليف الذي سبق ذكره . وربما كان من المناسب هنا أن نقدم مثالا لما يعدونه من التعقيد اللفظي ، إذ تتوالى الضمائر وتشابه أفراداً وتثنية وجمعاً وتذكيراً وتأنثاً ، وتتعدد المراجع الصالحة لهذه الضمائر ، بحيث

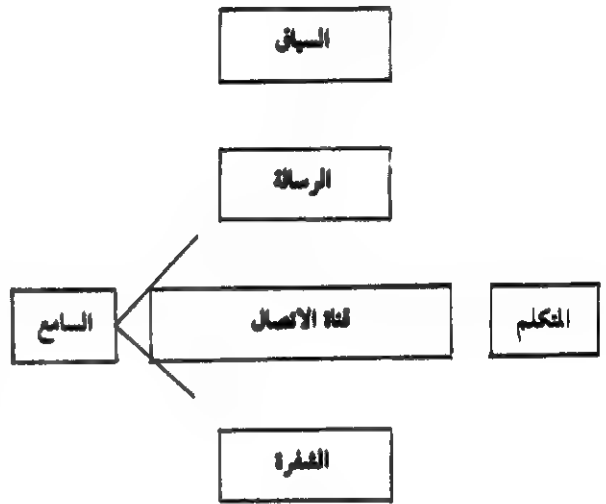
١ - يسابق لفظه معناه ومعناه لفظه .

٢ - يدخل الأذن بلا إذن .

٣ - يلج في العقل من غير مزاولة ولا ثقل .

وواضح أن في كلام العلوي هذا خلطاً كبيراً بين مفاهيم فرق بينها من سبقوه في الزمن ، لما كان ينبغي له أن يقع في مثل هذا الخلط .

أما التبريزي صاحب الإيضاح فيرى أن بلاغة الكلام مطابقة لمقتضى الحال مع فصاحته . وهكذا نراه يقيم البلاغة حل دعامتين إحداهما الفصاحة ، والأخرى مطابقة مقتضى الحال . وعندى أن المعنى اللغوي للفظ « البلاغة » فرع عن معنى « الإيلاج » أو التوصل الذى هو موضوع من موضوعات علم الاتصال . ولو أننا رجعنا إلى النموذج الذى وضعه « باكوسون » لأركان عملية الاتصال فلربما كان ذلك هوئنا على فهم المقصود بالبلاغة . فالنموذج كما يلى :



دعنا نفهم السياق جدلاً بأنه « المقام » والرسالة بالنص أو العبارة ، وقناة الاتصال مثلاً بالمشاهدة ، والشفرة بالمعنى المقصود . إذا صح لنا هذا فمن الممكن لتحديد البلاغة بأنها عمل المتكلم على إيصال الشفرة إلى السامع بواسطة رسالة متطورة خلال قناة اتصال مسموعة في مقام معين ؛ وربما أضفنا جهد السامع في حل الشفرة .

٣ - المعانى

يخبرنا عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز^(١٣) أن المقصود بالمعنى هو معنى النحو . والمعروف أن معنى النحوظاتان : إحداهما معنى المفردات ، من فاعلية إلى مفعولية إلخ . ثم معنى الجملة ، أو كما يسميها علماء المعانى : « أساليب الجملة » . ولقد ترك البلاغيون الخوض في النوع الأول للنحاة وجعلوا نشاطهم أكثر حفاوة بالنوع الثانى . وهكذا تبعوا الإسناد وصوره وما يعرض لأركانه ومكملاته وأساليب تركيبه حين قالوا « أسلوب الخبر » و« أسلوب الإنشاء » إلخ . ففى الإسناد الخبرى عن علم المعانى بأحوال المسند إليه (المبتدأ والفاعل) من حيث الذكر والحذف والتعريف والتقديم والفصل والإحصار والالتفات والتعبير بالماضى عن المستقبل والعكس . كما

نظروا في أحوال المسند (الخبر والفعل) من حيث الذكر والحذف ، وقرينة الحذف ، ومن حيث هو مفرد أو جملة ، وفي حالة الأفراد من حيث كونه اسماً أو فعلاً مطلقاً أو مقيداً بمفعول أو بشرط . ونظروا فيما يدخل الشرط من أداة ، كإن وإذا ولو ، كما تناولوا ما يعرض له من تغليب أو تنكير أو تخصيص أو تعريف بلام الجنس . أما إذا كان جملة فقد نظروا في كونها إما فعلية أو اسمية ، وظرفية أو شرطية ، كما تناولوا بعض ما يعرض للمسند من تقديم أو تأخير .

ثم لا يحيل علم المعانى بعد إيفاء النظر في ركنى الإسناد أن ينظر في أحوال متعلقات الفعل ، فيتناول حال الفعل من المفعول ، وحذف مفعول المتعدي ، وهل الفرض إثبات المعنى في ذاته للمفاعل أو إفادة تعلقة بالمفعول ، كما يتناول علم المعانى القصد إلى التعميم في المفعول وتقديمه للاهتمام به ، وتقديم بعض مفعولات الفعل على بعض ، وتقديم الفاعل على المفعول للعناية . ثم ينتقل علم المعانى إلى الكلام في القصر ويقسمه إلى حقيقى وغير حقيقى ، ويذكر أقسام غير الحقيقى ، رابطاً ذلك بحال المخاطب وما تقتضيه (قارن عبارة : مقتضى الحال) ، ويذكر شروط قصر الموصوف على الصفة قصر أفراد لاتعيين ، ويتكلم في تحقيق وجه القصر ، ودليل إفادة « إنما » القصر ، وتنزيل المعلوم منزلة المجهول ، وعكس ذلك ، وقصر الفاعل على المفعول وعكسه ، وتحديد المقصور عليه عند استعمال « إنما » ، وإعطاء « غير » معنى « إلا » .

أما الإنشاء فيقسمه إلى طلبى وغير طلبى ، ثم يذكر أنواع الإنشاء الطلبى ، كالاستفهام والأمر والتهنى والعرض والنداء ، ثم يفرق في الاستفهام بين استعمال المعززة وهل وما ومن وأى وكيف وكم وأين وأن ومعنى وأيهن ، ويذكر أن هذه الألفاظ تستعمل في معانى غير الاستفهام ، كالتفخيم والإنتكار ، كما أن الأمر قد يستعمل في غير طلب الفعل ، وأن الخبر قد يقع موقع الإنشاء . ويتناول علم المعانى أيضاً ظاهرة الفصل والوصل ، فيذكر حكم الجملة الواقعة بعد جملة أخرى لها محل من الإعراب ، وكذا الواقعة بعد غير ذات المحل ، ويذكر بعض مواطن الفصل ، وكسالة الانقطاع ، وكسالة الاتصال ، وما يشبه كلاهما ، وأصرب الاستئناف . ثم يعرج على الوصل فيذكر معنى يمين ، وأنه قد يكون لدفع توهم غير المراد ، أو للتوسط بين الكمالين (كمال الاتصال وكسالة الانقطاع) . ويتكلم في الوصل عن الجامع وأنواعه : العقل والوهى والخيال . ثم يقرر حاجة البلاغى لمعرفة أنواع الجامع ، ويذكر محسنات الوصل ، وحكم واو الحال مع الجملة الحالية .

وعلم المعانى معنى كذلك بالإيجاز والإطناب والمساواة ؛ فهو يذكر التطويل والحشو ، مفسداً كان أو غير مقصد ، واشتباهاً حال ذلك على الناقد ، ثم يذكر أنواع الإيجاز فيعد منها ما يكون بحذف المضاف أو حذف الموصوف أو حذف الصفة أو حذف جواب الشرط للاختصار أو حذف هذا الجواب للتهويل ، وكذلك الإيجاز بحذف جزء من أجزاء الجملة غير ما تقدم ، والإيجاز بحذف جملة مضمومها مسبب بعد ذكر سببه ، أو مضمومها سبب بعد ذكر سببه ، ثم الإيجاز بحذف أكثر من جملة . ويتكلم أيضاً في الإطناب بعد الإيجاز ، وفي التوسيع ، وفي ذكر الخاص بعد العام ، وفي التكرير والإيهال والتدليل ثم التكميل والاحتراص والتعميم والاعتراض ثم الإطناب بغير ما سبق .

١ - أنه اسم - ٢ - مرفوع - ٣ - تقدمه فعل ٤ - الفعل مبني للمعلوم - ٥ - دل على من فعل الفعل أو قام به الفعل .

فإذا قلنا « ضرب زيد عمرا » فإن المعنى يتوقف على جميع القرائن المذكورة محققة في « زيد » ، وبخاصة الإعراب ، لأن الفعل « متقل » ، بمعنى أن « عمرا » يمكن أن يضرب « زيدا » فنتحول في الجملة إلى فاعل . فلو نصب الفاعل لظن السامع أنه مفعول مقدم ، وتوقع أن يأتي بعده اسم مرفوع على الفاعلية . ولكننا إذا قلنا « أكل الغلام التفاحة » فإن الفعل « أكل » غير متقل ، من جهة أن التفاحة لا يمكن أن تأكل الغلام . وبهذا أمكن للفاعل وللسموع أن يظهرنا دون حاجة إلى الإعراب . فلو ترخص منكلم فصبح في الإعراب فنصب الغلام ورفع التفاحة ما تغير المعنى . ومن هنا سمعنا عن العرب عبارة « خرق الثوب المسار » برفع المفعول المقدم (الثوب) ونصب الفاعل المؤخر (المسار) . وقد جاءت حراسة المعنى في هذا القول من علاقة معجمية أطلقنا عليها اسم « انتقال الفعل » . وليس الترخص وارداً على الإعراب فحسب ، بل يتناول القرائن الأخرى ، كالبنية والربط والترتبة والتضام . وكلام العرب من شعر ونثر حافل بأنواع الترخص ، بل إن ظاهرة الترخص موجودة في النص القرآني وفي الأحاديث النبوية . وقد نسب النحاة كل ذلك إلى الشذوذ ، ووصفوا بالشذوذ بعض القراءات القرآنية . والشذوذ في أصول النحاة لا يتناقى الفصاحة . أما لدى البلاغيين فالترخص من قبيل عدم الجري على القياس . وقد سبق أن رأيناهم يعدون ذلك مطعناً في فصاحة الكلمة ، لأن البلاغيين متأخرون في الزمن ، والرخصة في حرف الطائفتين مرهونة بمحلها كما يقولون ، فلا رخصة إلا للفصحاء في عصر الاحتجاج ، أما في عصر البلاغيين (وفي عصرنا نحن بالطبع) فإن الرخصة التي لا تغتصب من قبيل الخطأ هي الضرورة الشعرية ، وهذا هو السر في موقف البلاغيين منها .

ولكن النحاة والبلاغيين جميعاً كانوا أكثر حفاوة بالأسلوب العدولي كما أسميه ، وهو كما يبدو من اسمه عدول عن الأصل أو « انحراف » عن الأصل إن شئت . غير أن العدول ظاهرة لا واقعة ، وهذا هو الفرق بينه وبين « الانحراف » كما يفهم في حدود علم الأسلوب . ومعنى أنه ظاهرة أنه على رغم كونه تحديداً صارخاً للقاعدة النحوية يجد من الحفاوة وسعة الاستعمال ما تجده القاعدة نفسها ، فللناس من كل عصر أن يقيسوا عليه في كلامهم كما يقيسون على القواعد . ومن ظواهر العدول في الأسلوب النقل والتضمين والنيابة وإعراب الحوار وحذف الرابط والتفليب والتضديد ونجاهل الاختصاص والحذف والزيادة والفصل والاعتراض وظواهر أخرى غيرها . ويجمعها أنها عدول عن أصول ثابتة ، ولكنها لا اعتراض على استعمالها ، فاستعمالها « انحراف » بالمعنى الواسع للانحراف .

٢ - والملاحظة الثانية أن البلاغيين وقد نبهوا في علم المعاني إلى مراعاة حال المخاطب فكروا في تعدد استعمالات الأنماط التركيبية ، فتكلموا في أمور مثل تنزيل المعلوم منزلة المجهول ، واستعمال ألفاظ الاستفهام في غير الاستفهام ، ووقوع الخبر مرقع الإنشاء ، وفي الإطناب والإيجاز والمساواة . وكل ذلك يقع في إقليم الوسائل التمهيدية للغة ، وليس في حدود اختيارات الأديب ، ومن ثم تعد من قبيل الظواهر

هذه هي موضوعات علم المعاني مأخوذة من العناوين الفرعية على هامش كتاب الإيضاح^(١١) ، وقد وضعها بالهامش مشكوراً محقق الكتاب . ولنا من بعد ملاحظات على موضوعات علم المعاني نجعلها فيما يلي :

١ - شغل النحويون بدراسة مكونات الجملة ، فمكفوا على الأبواب النحوية للمفردات وشروط تحققها في الكلام ، كما شغلوا بالعلاقات الداخلية بين هذه الأبواب ، حتى إذا بلغوا حدود الجملة التامة لم يبق لهم إلا المحل الإعرابي للجملة ، ففرقوا بين ماله محل من الإعراب من الجمل وما لا محل له ، وربما فرقوا بين الجملة الخبرية والجملة الإنشائية . أما ما وراء ذلك من وظيفة كل من أنواع الإسناد ، وربط هذه الوظيفة بمقتضى الحال ، ورعاية المقام عند اختيار أحد الإسنادين ، فلم يكن من هموم النحاة ، ولم يحضر لهم أن يضمّنوا نظريتهم شيئاً من مكان المتكلم أو السامع من الحطة العامة للاتصال اللغوي . ثم جاء دور البلاغيين فانطلقوا من النقطة التي انتهى عندها النحاة ، وألقوا نظرة على تركة النحاة ليستخرجوا منها عناصر تربط النظر النحوي بالاستعمال التطبيقي ، فوصلوا بجهودهم إلى طائفة من الأفكار المهمة التي تجعل لعملهم وزناً ملحوظاً حتى بالنسبة للدراسات الأسلوبية الحديثة . ومن هذه الأفكار ما يلي :

أ - لم تكن فكرة « الاختيار » - وهي من الركائز النظرية لعلم الأسلوب الحديث - خافية على البلاغيين . يشهد بذلك كلامهم عن « مراعاة » مقتضى الحال ، إذ كان على المتكلم في نظرهم أن يجعل كلامه مطابقاً لمقتضى الحال . ومعنى ذلك أن « يختار » من تراكيب الكلام وأسايب ما يناسب حال المخاطب ، فيؤكد لمن يشك ، ويطنب لمن يحتاج إلى ذلك . وعليه أن « يختار » الأسلوب المناسب من بين أساليب الخير والإنشاء أو الإثبات والنفي ، بحسب حال المخاطب أيضاً . على أن هذا « الاختيار » يختلف عن مفهومه في علم الأسلوب من حيث لا يعلفه البلاغيون بالمشرات الأسلوبية التي هي من قبيل « الانحراف » ، وإنما هو اختيار بقصد المطابقة لا الانحراف ، لأنه يختار أحد الأساليب القياسية الذي يناسب ما يتوقعه السامع من المخاطب التراكيب .

ب - ولم تكن فكرة « الانحراف » خافية عليهم كذلك وإن كانوا قد سموها بأسماء أخرى ، كالتوسع أو الترخص أو الضرورة عند قيام الضرورة . بل لقد سموها في بعض الحالات « لزوم ما لا يلزم » . ولقد رصدوا من هذه الظواهر التوسعية في الاستعمال نوعين مهمين مرتبطين بالنظرية النحوية ، يمكن أن نسمي أحدهما « الترخص »^(١٢) ، وهو ما عرفه النحاة باسم الشذوذ والقلة والندرة إلخ . ، وأن نسمي الثان « الأسلوب العدولي »^(١٣) ، وطابع التوسيع أنها مخالفة لقواعد عمل القرائن النحوية اللفظية . فأما الترخص فإن مرتكزه هو المبدأ العام الذي

يسمى « تضافر القرائن » النحوية على بيان المعنى النحوي ، كالفاعلية والمفعولية إلخ . وفائدة تضافر القرائن ضمان أمن اللبس مع الترخص في إحدى القرائن إذا لم يتوقف عليها المعنى ، أما إذا توقف المعنى على واحدة أو

أكثر من القرائن فلا ترخص عندئذ ؛ لأن الترخص يذهب بالإفادة . أو يؤدح إلى اللبس . فالفاعل مثلاً يعرف بخمس قرائن كما يلي :

ولهذا السبب يختلف المقام عما يعرف في علم الأسلوب باسم سياق الموقف context of situation وهو يتكون من جملة عناصر واقعية متزامنة ، أحدها واقعة « المقال » . فالفرق بين المقام وسياق الموقف أن المقال منفصل عن المقام ويقال بحسبه ، إذ لكل مقام مقال ، ولكن المقال جزء لا يتجزأ من سياق الموقف . ومع هذا لست أظن البلاغيين يجمعون عن إطلاق لفظ « المقام » ليدلوا على واقعة تصادفهم لأنها من نوع مقام ما .

فمناط التباين إذن بين ما يقصده البلاغيون بمفهوم « مقتضى الحال » وما يعنيه علم الأسلوب بمصطلح « سياق الموقف » هو فرق ما بين السكون والحركة ، أو بين المعيار والتطبيق ، أو بين النمط السلوكي والسلوك نفسه . فإذا قال البلاغيون « مقتضى الحال » فالمعنى هو ما يتطلبه أحد الأنماط النوعية للمواقف من رعاية في الكلام . وهكذا يمكن للمرء أن يفكر في « أنواع » من المواقف لكل منها مطالب أسلوبية معينة . وهذه الأنواع قائمة في الذهن أولاً قبل أن يكون لها تحقق خارجي ؛ فهي أفكار لا وقائع ، مثلها مثل فكرة الفاعل أو المفعول من حيث هي تصور ذهني صالح للتطبيق . وكما أن الفاعل غير المفعول ، نجد « مقام » التقديم غير « مقام » التأخير . كما أن التقديم نفسه قد تختلف مبرراته الأسلوبية بين مطالب المعنى ومطالب اللفظ ؛ فقد يكون لإبراز الاعتراض ، كما في قوله تعالى : « أخير الله اتخذ ولدا » (الأنعام ، ١٤) ، أو لتوقي عود الضمير على متأخر لفظاً ورتبة ، كقوله تعالى : « يوم يأتي بعض آيات ربك لا ينفع نفساً إيمانها لم تكن آمنت من قبل » (الأنعام ، ١٥٨) ، أو لتسليق الابتداء بالنكرة نحو : « في الدار رجل » ، أو لتغير ذلك من الأسباب . ويقال نحو ذلك في غير التقديم من المقامات البلاغية .

ويرى صاحب الإيضاح^(١٩) أن مفهوم مطابقة الكلام لمقتضى الحال هو الذي يسميه عبد القاهر باسم « النظم » . أخذ ذلك من قول عبد القاهر : « النظم تأخى معان النحو فيما بين الكلم هل حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام » . غير أن عبارة عبد القاهر هذه كما نفهمها تجعل مراعاة الأغراض التي يصاغ لها الكلام عياراً للنظم ولا تجعلها النظم نفسه . وعبارة « معان النحو » تتم عن قوة الرابطة بين علم المعاني (الذي جعل مضافاً) والنحو (وهو المضاف إليه) .

٥ - الحسن والقيح

للبلاغيين كلام في مراتب البلاغة يكشف عن تصوره للحسن والقيح . ويتضح ذلك مثلاً في عبارة صاحب الطراز الذي يقول^(٢٠) : « اعلم أن الألفاظ إذا كانت مركبة لإفادة المعاني فإنه يحصل لها بجزية التركيب حظ لم يكن حاصلها مع الأفراد ، كما أن الإنسان إذا حاول تركيب صورة مخصوصة من عدة أنواع مختلفة ، أو عقد مؤلف من خرز ولآلئ ، فالحسن في تركيب الألفاظ غير خاف . ثم ذلك له طرفان ووسائط : فالطرف الأعلى منه يقع التناسب فيه بحيث لا يتمكن أن يزداد عليه ؛ وعند هذا تكون تلك الصورة وذلك النظام في الكلام في الطبقة العليا من الحسن والإعجاب . والطرف الأسفل أن يحصل هناك من التناسب قدر بحيث لو انتقص منه شيء لم تحصل تلك الصورة . ثم بين الطرفين مراتب مختلفة متفاوتة جداً » . ومع احترافنا اعترافاً تاماً

لا من قبيل القوائم ؛ أي أنها تنتمي إلى نظام اللغة لا إلى الانحراف « بالكلام » .

٣ - بهذا يعد جهد البلاغيين في علم المعاني في طابعه العام دراسة نظرية لا تطبيقية . وهي تبدو أقرب إلى الدراسة اللغوية منها إلى النقد الأدبي ، وأقرب إلى النحو منها إلى أي فرع آخر من فروع الدراسات اللغوية أو العربية عموماً . وإذا نسبنا هذا الجهد إلى النحو فإن خبر ما نصفه به أنه من نوع النحو الإجمالي ؛ وذلك في مقابل النحو التفصيلي الذي جاء به النحاة . فالبلاغيون يحددون إجراءات والنحاة يحددون قواعد ، ونشاط كليهما نشاط نظري .

٤ - حين تكلم علماء المعاني في مفهوم الإسناد لم يجدوا مفرأ من تقسيمه إلى إسناد حقيقي وإسناد مجازي ، فكان من جراء ذلك أن تناولوا في حدود علم المعاني فكرة تنتمي إلى البيان كما حددهم هم ، وتلك هي فكرة المجاز العقل . وإنما تعد هذه الفكرة من علم البيان لأنها كأنواع المجاز في عمومها ، تنفرد إلى علاقة وقرينة صارفة عن إرادة المعنى الحقيقي (أو الإسناد الحقيقي) . وكان الأجدر أن يسكت عنها في علم المعاني ، وأن يكون المدخل إليها في علم البيان من جهة تقسيم المجاز إلى إفرادي يسمى المجاز اللغوي ، وإسنادي يسمى المجاز العقل .

٥ - ربط علماء المعاني مداهم بالعقل في عدد من المواضع ؛ منها أنواع الجامع في حالة الوصل ؛ إذ قسموا الكلام إلى عقل ووهي وخيال ، ثم تكلموا عن الأثر النفسي والانطباعي والجمالي والإيماني لبعض الإجراءات الأسلوبية بطورهم مثلاً ؛ « انظر إلى جمال التقديم هنا » ، أو « انظر إلى مكان المنصهر الفلاني في التركيب » ، أو إلى تنكير الاسم أو تعريفه باللام ، أو إلى السواقي « لا وأهدك الله » وكيف جاءت أحل من واوات الأصداغ في عوارض البيض الملاح . ويكثر هذا النوع من التعجب في أسلوب عبد القاهر الجرجاني^(٢١) .

٤ - مقتضى الحال - المقام

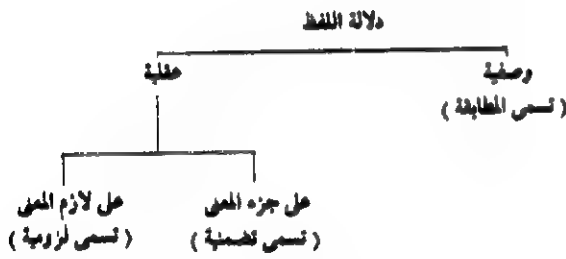
مفهوم « الحال » يتضمن الثبات والسكون وعدم التحول إلا إلى حال أخرى مغايرة تماماً . ولعل القول المشهور : « دوام الحال من المحال » يشتمل على نوع من الضيق بنبات الحال وسكونها والتعزى بالأمل في تحولها . فالحال تدل على state ، ومن ثم يكون مفهومها state-تة أي سكون . يقول صاحب الإيضاح^(١٨) : « ومقتضى الحال مختلف ؛ فإن مقامات الكلام متفاوتة ؛ فمقام التنكير يباين مقام التعريف ، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد ، ومقام التقديم يباين مقام التأخير ، ومقام الذكر يباين مقام الحذف ، ومقام القصر يباين مقام خلافه ، ومقام الفصل يباين مقام الوصل ، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة ، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي » . ويتضح من هذا النص ما يلي :

- ١ - أن « مقتضى الحال » فكرة معيارية ؛ لأن مراعاتها هي معيار البلاغة .
- ٢ - أنها لهذا السبب تسبق في وجودها إنتاج الكلام وسماعه أو قراءته ؛ لأنها هي التي يصاغ الكلام بحسبها .
- ٣ - أن فكرة « المقام » عنده إطار نوعي وليس واقعة عملية .

علم الأسلوب ففكرنا التعدد والسبق غير واردتين إلا من خلال مفهوم الانحراف ، وهو لا يعرف إلا بعد الاستقراء من النص الذي سبق في الوجود .

٣ - أن التبريزي يعلق وظيفة علم البيان بمفهوم « وضوح الدلالة » ، مع أن الواضح أو « الإفادة » هي من وظائف النحو والمناسبات بين حقول المعجم . أما علم الأسلوب فيجعل الواضح وجها من وجوه القياس الذي يكون عنه الانحراف إلى التعمية أو الإنغاز ... إلخ .

٤ - قوله « بطرق مختلفة » يذكرونا بتقسيم دلالة اللفظ لدى البيانين على النحو التالي :



فهو يقصد صاحب الإيضاح بالطرق المختلفة هذه الدلالات الثلاث أو طرق التركيب التي تنم عن هذه الدلالات ؟ أو بعبارة أخرى : هل يرى التبريزي هذه الطرق المختلفة طرقا للفظ أو طرقا للمعنى ؟ هذا غير واضح من كلامه . هل أن تحديد هذه الطرق مقدما يضع قيودا على حرية المبدع الذي قد يكشف لنا عن طرق أخرى .

وفكرة الوضع في فهم البلاغيين ترتبط بتصور « الواضح الأول » الذي افترض اللغويون والبلاغيون معهم أنه خطط اللغة بألفاظها وتراكيبها . وقد خاض اللغويون في هذا الموضوع عند كلامهم عن اللغة أتوقيف هي أم اصطلاح . والفروض في نظرهم أن تبقى دلالة الكلمة بحسب وضعها ثابتة على الزمن ، لا يلحقها أي تعديل من عصر إلى عصر ، ثم لا يلتفت نظرهم أن من البعيد أن يضع الواضع لفظين لمعنى واحد ، كما يتضح من ظاهرة الترادف ، ولا معنيين للفظ واحد ، كما يتضح من الاشتراك اللفظي والتضاد ؛ فهم باختصار ينسبون إلى أصل الوضع ما صادف رماهم من معان الألفاظ .

٧ - المعنى الأصلي والمعنى المجازي .

وأينا كيف عدّ البلاغيون المعنى السائد في زمانهم معنى بأصل الوضع ؛ ومن هنا عدوه أيضا نقطة البدء بالنسبة للتحويل إلى المجاز . وبهذا الفهم سموه أيضا « المعنى الأصلي » . والتسمية تحمل في طيها قدرا من التضليل ؛ لأننا إذا أخذنا كلمة مثل « الجمال » على سبيل المثال ، ويحدثنا عن أصل معناها ، وجدنا اللغويين يردون معناها إلى نعومة الجلد ، ثم تحولت من هذا المعنى أخشى إلى معناها العنق الذي نعرفه ، ثم تحولت بالعرف الخاص إلى مفهوم فلسفي يحتاج إلى التعريف . ومثل ذلك كثير من ألفاظ المفاهيم العقلية الحاضرة ؛ تحولت عن معاني حية في الأصل . فأي المعنيين يكون هو الأصل بالمعنى البلاغي ؛ الحسني المهجور أم العنق المستعمل ؟ وإذا كان

بإمكان التفاضل بين نص وآخر بسبب حظ كل منهما من الجودة ومن البراعة في استعمال المؤشرات الأسلوبية ، نرى في وضع المسألة على هذه الصورة التي بين أيدينا تبسيطا وإجمالا وإطلاق حكم قيمي مبنى على التحسين والتفنيح ، أو على الأحسن والأدنى حسنا ، ووضع هذا الحكم القيمي على مستوى نظري خالص . وأولى بهذه المفاضلة أن تقوم على استقراء وتحليل ومقارنة وذكر أسباب ومبررات ، ولا تحول الأمر إلى مجرد انطباع يتخفى وراء ألفاظ « التناسب » و « الإعجاب » ونحوها .

٦ - البيان

ورد لفظ البيان في القرآن الكريم بمعنى مجرد القدرة على استعمال اللغة ؛ أي بمعنى الملكة المركبة في طبع الإنسان ، إذ يقول الله تعالى : « خلق الإنسان علمه البيان » (الرحمن ٣ ، ٤) . وورد اللفظ نفسه في الحديث الشريف بمعنى إظهار هذه القدرة ؛ إذ يقول الرسول الكريم ﷺ : « إن من البيان لسميرا » . فإذا كانت « من » تفيد التبعيض فإن مفهوم المخالفة يدل على أن منه كذلك ما ليس سميرا . وتقرّب من هذا المعنى (بدون مفهوم المخالفة) ما تجده في عنوان كتاب الجاحظ : « البيان والتبيين » . غير أن الجاحظ لا يقف عند حدود إظهار القدرة وإنما يوحى محتوى الكتاب بأنه يقصد إحسان هذا الإظهار والبراعة فيه . واللفظ في كل دلالته السابقة لا يخرج عن المعنى العسري العام (المعنى اللغوي) إلى معنى عسري خاص (اصطلاحى) ، وإن نسب البعض نشأة البلاغة إلى أعمال الجاحظ . لم يقصد الجاحظ إذن أن يجعل لفظ « البيان » مصطلحا ، ولا أن يدخله في فرع من فروع العلم ، وإنما كان في نظره قسما للفظ « التبيين » ؛ إذ جعل البيان معنى عاما ، وجعل التبيين هو نتيجة الجهد الفنى للإنسان . فإذا تأملنا الفرق في المعنى بين لفظي « البيان » و « التبيين » فربما وجدنا « التبيين » أقرب اللفظين إلى المفصرد بالبلاغة ؛ فلا يفرق بينهما إلا ظل من ظلال المعنى هو إيصاف المعنى إلى السامع ، أو جملة من تناوله فحسب . أما البيان فيضيق في حسبان المتكلم دون السامع ؛ لأن المتكلم يبين والسامع يتبين .

فلما تفرعت البلاغة العربية فروعا ثلاثة (المعاني والبيان والبدیع) ، وتمايزت فروعها بهذه الأسماء المصروفة ، تحول لفظ « البيان » من الدلالة اللغوية العامة إلى الدلالة الاصطلاحية . وكان ينبغي أن يتوحد فهمه في الأذهان ، ولكننا نجد بين البلاغيين اختلافا في عرض هذا المفهوم . فأما صاحب الطراز^(٢١) فيقول : « إذا قيل علم البيان فالبيان اسم للفصاحة » . ولكننا رأينا عند الكلام عن الفصاحة أنها قد تكون للفظ المفرد ، فكيف يمكن للفظ المفرد أن يكون حال إفراجه من قبيل البيان ؟ أما في الإيضاح^(٢٢) فالبيان « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة » . فإذا عرضنا هذا التعريف (وهو دون شك أكثر تحميلا لوجه نظر البلاغيين) على المنهج الفكري لعلم الأسلوب خرجنا من ذلك بما يلي :

١ - في قوله « إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة » اعتراف بالفرق بين القياس والانحراف .

٢ - لكن البيان في رأى التبريزي سابق على إيراد المعنى ؛ أي أن الطرق مهيئة قبل الكلام لمن يختار أيها يسلك . أما في نظر

لأصبح المعنى في بطن الشاعر . ومرجع الحاجة إلى إنشاء هذه العلاقة البهائية فيها بين الكلمة المفردة ومدلولها المجازي ما يكون من مفارقة معجمية بين عنصرين من عناصر الجملة لجعل ورود أحدهما مع الآخر مصدر مفاجأة غير متوقعة ، ومن ثم لجعله مؤشراً أسلوبياً .

ولشرح المقصود بلفظ المفارقة نقول إن ألفاظ المعجم طوائف ، كما أن المفردات في نظر النحوي طوائف . غير أن الطائفة المعجمية تتقاطع مع الطائفة النحوية ، بمعنى أن الأسماء مثلاً طائفة من طوائف الكلم في النحو ، وكذلك الأفعال والحروف . ولكن كل طائفة نحوية تخترقها تقسيمات معجمية ؛ فبعض الأسماء مثلاً يصلح في موقع الفاعل لبعض الأفعال ولا يصلح لغيره ، وبعض الأسماء يصلح مفعولاً لطائفة من الأفعال دون أخرى . والحروف أيضاً تنوزعها الأفعال ، فيصلح الحرف لهذا الفعل دون ذلك . ولا تكتمل الإفادة لجرد أن يستقيم تركيب الكلام ، بل لا إفادة إلا بالمناسبة المعجمية بين عناصر الجملة . ففي جملة مثل « كسر العسل الهواء » لا تتحقق الإفادة على الرغم من استيفاء التركيب لمطالب النحو حتى إنه يمكن إغرابه . المشكلة أن العسل لا يكسر ، وأن الهواء لا ينكسر . ومعنى هذا انتفاء المناسبة المعجمية بين عناصر الجملة ، وقبح المفارقة بدلاً من المناسبة . ولو وضعنا بدل الفاعل في هذا التركيب غير المفيد فاعلاً يصح منه الكسر لحصلنا على « إسناد الفعل إلى من هو له » كما يقولون عند إجراء المجاز العقل . أما في هذا التركيب غير المفيد فلدينا « إسناد الفعل إلى غير من هو له » .

المفارقة في التركيب السابق أمر غير قابل للتبرير . لكن ليس كل مفارقة مستعصية على التبرير ؛ إذ يمكن لبعض المفارقات أن تقوم على علاقة مجازية من نوع ما رأينا في التخطيط البياني السابق ؛ فنحن نعلم أن الأمراء لا يبنون المدائن بأيديهم ، ومن ثم تقوم المفارقة المعجمية بين الفعل « بنى » و « فاعله » الأمير . ومع ذلك نقول « بنى الأمير المدينة » ، فنجعل الاختيار للأمير ونحن نعلم أن الذين بنواهم « عمال » الأمير . ولكن الأمير كان سبباً للبناء ؛ لأنه أصدر الأمر به .

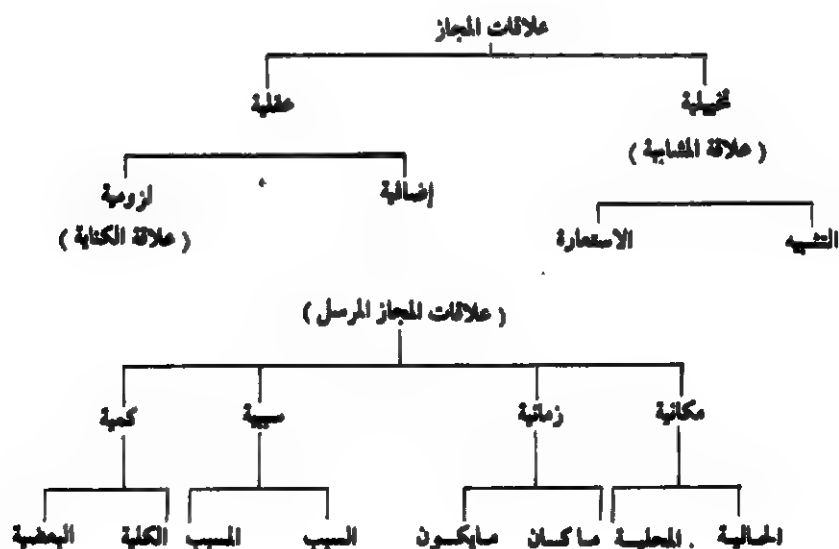
و المعنى الأصل « منطلقاً لتحديد المعنى المجازي ، وكان بحاجة إلى إعادة التقييم ، فإن هذه الحاجة لا بد أن تتسحب على تحديد « المعنى المجازي » أيضاً ؛ لأن ما يبنى على الشيء لا بد أن يتوقف على فهمه .

فالمجاز عندهم استعمال الكلمة في غير ما وضعت له مع قرينة تدل على عدم إرادة معناها الأصل . وليست القضية قضية « وضع » ولا « أصل » ، وإنما يعود الأمر إلى المعنى المعجمي السائد في عصر ما . هذا المعنى المعجمي هو العلاقة العرفية بين اللفظ والشيء . وهي عرفة لأن المجتمع يعرفها ويتعارف عليها ، فهي جزء من وعيه المشترك . ويبقى بعد ذلك أن نعرف أن المجاز ينتمي إلى ظاهرة « النقل » التي تعد جزءاً مهماً من طاقة اللغة ومن وسائلها التعبيرية .

وظاهرة « النقل » هذه ذات تطبيقات نحوية ومعجمية - فأما في النحو فقد اختلفت النحاة بها في كلامهم عن الأعلام المنقولة ، وفي نقل التمييز عن الفاعل أو عن المفعول ، وفي الفاعل أو الحال يسد مسد الخبر ، وفي ما النداء تقوم مقام « أدهو » . ولكن الأمر أوسع مما فطن النحاة إليه^(٢٣) . وأما في المعجم فالنقل وسيلة المجاز ، بل إن لفظ « المجاز » نفسه مصدر مبني معناه « الانتقال » . والسؤال الآن عن ماهية هذا الانتقال . لم يوضح البلاغيون ماهية النقل في المجاز ، وإنما اكتفوا بالإشارة إلى « العلاقة » و « القرينة » ، دون إيضاح لطبيعة العلاقة من الناحية النظرية .

قلنا إن المعنى هو العلاقة العرفية بين اللفظ والشيء ؛ وعند إرادة التعبير المجازي ينقل الأديب هذا اللفظ من العلاقة العرفية إلى علاقة أخرى يختارها بنفسه ؛ فهذه العلاقة الجديدة أمر شخصي لا صلة له بالعرف ، ومن ثم يحتاج إدراكها إلى قرينة تنتفي بواسطتها إرادة العلاقة العرفية . والعلاقة الفردية المذكورة علاقة إما فنية تخيلية وإما عقلية . ويمكن بيان ذلك على النحو التالي : (انظر الجدول)

فكل علاقة من العلاقات السابقة لا ارتباط بينها وبين العرف ؛ لأن الذي ينشئها هو المتكلم أو الكاتب ، ولولا القرينة بالنسبة لبعضها



ونعلم أيضا أن كثرة الرماد ليست في ذاتها بما يحمده الإنسان ، ومن ثم لا يقصد بها معناها الحرفي (القريب) ، وإنما نقولها لأن لها معنى آخر (بعيدا) يلزم من معناها القريب بل لها معان يلزم بعضها من بعض هكذا :

كثرة الإحراق ← كثرة الطبخ ← كثرة الأكلين ← كثرة الضيوف
← الكرم ، فيكون المعنى المقصود : « فلان كريم » . ونحن نعلم أيضا أن الضلالة ليست سلبية ، وأن الهدى ليس ثمنا لهذه السلعة . ومن ثم توجد مفارقة معجمية بين الفعل « اشتروا » والمفعول به « الضلالة » والجار والمجرور « بالهدى » في قوله تعالى : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى » (البقرة ، ١٦) . ولكننا حين نسمع هذه الآية ندرك بواسطة القرينة (وهي المفارقة المعجمية المذكورة) أن المقصود ليس الشراء الحقيقي ، وأن في الأمر تشبيها بين مطلق الاستبدال وبين الشراء ، وهو استبدال من نوع خاص ، وأن المشبه قد حذف وأقيم المشبه به مقامه (وهذه هي فكرة النقل) ، ثم اشتق الفعل « اشتروا » من الشراء ، وهو المشبه به ، واستعمل على طريقة الاستعارة التبعية . فعلاقة التشبيه هنا ، وعلاقته السببية واللزوم السابقتان ، علاقات مختصرة غير حرفية ، ومن ثم تعد من قبيل التوسع كما تسميها البلاغة ، أو « الانحراف » كما يسميها علم الأسلوب . والملاحظ أن نظير البلاغة في هذه النقطة أكثر تفصيلا من رؤية علم الأسلوب ، لأن علم الأسلوب يكتفى بمصطلح واحد هو « الانحراف » ، حل حين تفصل البلاغة أنواعا للمجازات ، ونجعل لكل نوع طريقته الإجرائية الخاصة .

٨ - البديع

عندما استعمل الشعراء والنقاد لفظ « البديع » أول الأمر كانوا يقصدون به معناه اللغوي . فالبديع في اللغة « فعل » يمكن أن يقصد به معنى « فاضل » ، فيكون أحد الأسماء الحسنى لرب العزة سبحانه وتعالى ، ويمكن أن يقصد به معنى « مفعول » كذلك اللفظ الذي بين أيدينا ، والذي نحن بصدد الكلام فيه . فلقد كان أول العهد به معنى « المبتدع » (بفتح الدال) ، وهو ما شاع في الشعر من حل لفظية ظنوها في البداية بدعة غير مسبوقة ، فاحتفى بها بعضهم واستهجنها بعض ، حتى استطاع ابن المعتز أن يفتح الناس بأن التحسين ليس بدعة ، وإنما البدعة هي الغلر في كثرة استعماله وفي تقديمه على تجميد المعاني حتى لكأنه غاية في ذاته . واستشهد ابن المعتز بالشعر الجليل على وجود البديع منذ ما قبل الإسلام ، فلقد عرفه الجاهليون ولكنهم كانوا يسمونه مسأ وفاقا ، فيأخذون منه في شعرهم قدر ما يصيبون من الطيب في أجسامهم . فلما جاءت أجيال متأخرة بالفت في الأخذ من ألوانه المختلفة ، فكانوا كالذي يخلط أنواع الطيب ، ويضع الكم الكبير منها على جسمه ، فيذهب الخلط والمبالغة في الأخذ بما للطيب من قبول في النفس ، وخفة على حاسة الشم ، فيتأذى الناس به . وحظي مسلم ابن الرضا وأبو تمام وأقرانها باهتراض النقاد على ما بالنوا في الأخذ به . فأنجز البديع . فلما ألف ابن المعتز كتابه « البديع » ضمنه أيضا وثلاثين نوحا مما رأه بديعا ، ولكن بعض ذلك لا يعد من البديع كما نعرفه اليوم .

لقد كان السكاكي هو الذي قسم علوم البلاغة هذا التقسيم الذي نتعارف عليه اليوم . وجعل للبديع معنى اصطلاحيا محددا هو دراسة المحسنات بنوعها ، اللفظية والمعنوية . ووضح أن المحسنات كما يفهم من اسمها زائدة على مقومات الكلام ، فهي ليست ضرورية كالإفادة ، ولا اجتماعية كمرحلة مقتضى الحال ومطالب المقام ، وإنما يؤل بها مجرد تحسين الكلام ، وإحداث الشعور بالطرافة ، والإحساس بما في الأسلوب من زخرف ، يخفف به حيناً فيكون رشيقا ، ويتوه بحمله حيناً آخر فيكون غثا ثقيلا . وليست البلاغة العربية بدعا في رصد أنواع المحسنات ، فقد عرفت المحسنات في عصور قديمة وحديثة في اللغات الأخرى منذ عصر اليونان إلى يومنا هذا (٢٤) . والتحسين كما يبدو في علم البديع الذي ورثناه عن السكاكي ، ينشئ على محورين (٢٥) ينتظمان المحسنات جميعا ، وكل محور منهما يضم طائفة من العلاقات . فالمحور الأول محور العلاقات الوفاقية ، والثاني محور العلاقات العنادية . وتضم العلاقات الوفاقية عددا من المحسنات التي تسعى إلى التجانس ، كما لمشكلة والمزاوجة والإرصاد ومرعاة النظر والقول بالموجب والاستطراد والاستباج وحسن التعليل ورد المعجز على الصدر والتشطير والتصريح والجناس والموازنة والتشريع والتجريد وتشابه الأطراف ولزوم مالا يلزم والسجع والترتيب والجمع والزيادة والمبالغة . وأما العلاقات العنادية فعددها على التسافر والتخالف ، وذلك كالتطابق والمقابلة والاستخدام والتورية والعكس والرجوع وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح واللف والنشر المشوش والقلب والتجريح والمزل الذي يراد به الجدل والتفريق والتصريح والنقص . ويضيق المقام من إبراز الشواهد على هذه المحسنات ، فمن شاء فليرجع إليها في مظانها من كتب البلاغة .

لقد قسم البلاغيون المحسنات إلى لفظية ومعنوية ، اعتمادا منهم على رؤية أن المحسنات اللفظية غير ذات أثر في المعنى أو تأثير به . ورؤية المحسنات المعنوية عائدة إلى المعنى أولا وبالقدر ، فإذا ترتب عليها إجراء لفظي فلذلك غير مقصود لذاته . ولقد جعلوا التورية والاستخدام من المحسنات المعنوية . والمعروف أن التورية إطلاق لفظ ذي معنيين قريب ويعيد مع إرادة البعد منها ، والاستعانة بقرينة تدل على هذه الإرادة ، وذلك كاستعمال لفظ « الجفون » بمعنى « الأغصان » بقرينة لفظ السيوف في قول الشاعر :

فلما نأت عنا الد- شيرة كلها
أنحنا فحالفنا السيوف على الدهر

فما أسلمتنا عند يوم كسرة
ولا نحن أعضينا الجفون على وتر

والمعروف أيضا أن الاستخدام لإيراد لفظ ذي معنيين أيضا يراد أحدهما بلفظه والثاني بضمير يعود على ذلك اللفظ ، نحو :

فسقى الغضا والسكيب وإن هم
تسبوا بسين جواسحر وضلوعى

« فالغضا » يدل على مكان يلفظه ، ويدل بضمير على شجر يتخذ حطبه للرفود .

ش + غ + راه
وأوضحها في السمع (راه) . وإذا أخذنا لفظ « كتب » وجدنا مقاطعه
ك + تَب

وأوضح المقطعون (لُتْر) . هذا وللنبر طائفة من القواعد قليلة العدد ، تضبط وقوعه في الكلمة العربية المفردة . ولما كان الإيقاع لا يظهر مع الأفراد ، كان نبر الكلمة المفردة غير صالح لأن تنبى عليه ملاحظة الإيقاع . ولكن المفردات إذا انتظم في سياق النص تغيرت أحوالها التي كانت لها عند الأفراد ، وذلك لأسباب تشتمل عليها ببيتها الجديدة في النص . فقد تلصق بالكلمة ضمائر متصلة أو حروف زيادة أو حروف المعال كحروف الجر والعطف . . . إلخ ، وقد تكون إحدى اللواحق على حرف واحد أو حرفين فتتصل بالكلمة في الكتابة ، وينظر إلى المجموع كما لو كان كلمة واحدة ، كما رأينا الهزء وواو الجماعة وضمير المتكلمين في كلمة « أنصفونا » السابقة . وهكذا تضاف إلى بنية الكلمة عناصر جديدة فتغير تركيبها المقطعي ، فيتحول النبر عن موقعه الذي كان قبل الإلصاق . فقد نقول « رأينا » فيقع النبر على (أ) ، فإذا أضفت إلى ذلك ضمير الغائبين قلت « رأيناها » تحول النبر إلى (نا) ، فإذا وضعت ضمير الاثنين في مكان ضمير الغائبين قلت « رأيناها » فيتحول النبر إلى (هـ) .

غير أن كلمة « رأيناها » طالت حتى بلغت مقدار كلمتين مثل « أقمنا هنا » . والقاعدة أن الكلمة إذا طالت فأصبحت بوزن كلمتين احتاجت إلى نوع من التوازن ، فاحتضت في تكوينها نبرا ثانويا يحسب بالرجوع القهري من نقطة النبر الأولى . وفي الحالة التي في مثالنا السابق نعود من موضع النبر الأول (هو) (هـ) لننشئ نبرا ثانويا على (أ) التي كان عليها أول الأمر . وهكذا يتوازن نطق الكلمة ويصبح رأيناها = أقمنا هنا
مع وضع خط تحت مكان النبر في المثالين .

هذا التبادل بين نوعي النبر يقع على مسافات متقاربة الأطوال في سياق النص ، فيأخذ منه نوع من التوازن لا يصل إلى مستوى الوزن المروضي ، ولكنه يشكل إيقاعا خاصا تتميز به كل لغة عما عداها من اللغات . لاحظ العبارة التالية مثلا واحتسب أطول المسافات فيها بين نبر ونبر (ونحت كل نبر خط صغير) :

مَنْ تَ إِنِّي نَايَا لِي مَاتَ مَنِّي نَا = مَنْ تَأَى نَالَ مَا مَنِّي .

سترى أن النبر في هذه العبارة وقع على مقطع وترك ما يليه مباشرة ، ثم وقع على ما بعده ، وهكذا تاركا مقطعا واحدا بين كل نبرين ، فكادت العبارة بذلك تبدو ذات وزن مطرد كإيقاعه في الشعر . ولكن الأمر ليس بهذه الدقة في التوازن في كل الأحوال ، إذ قد يكون بين النبرين مقطعان أو ثلاثة . تأمل ما يلي :

وَلَقَدْ خَلَعُ لِي مَوْلِي مَ يَشُ تَ رَأَى مَالَهُ هُوَ يَلِي أَخَ رَ تَ مِنْ خَ لَائِي =

ولقد علموا لمن اشتراه ماله في الآخرة من خلاق (البقرة ١٠٢) . ذلك هو الإيقاع الذي تتفاوت الأطوال بين مواقع النبر فيه من نص إلى نص . وكلما انتظمت الأطوال بين كل نبرين أو كادت ظهرت مزنة الإيقاع في النص ، كما رأينا في عبارة « مَنْ تَأَى نَالَ مَا مَنِّي » ، فإذا قصرت الجمل وتفاوتت أطوالها كذلك ، حظى النص بإيقاع لوني إيقاع . وقد يحدث من جراء ذلك ما يعرف باسم رشاقة الأسلوب ،

فإذا تذكرنا أن الكناية (وهي من مباحث علم البيان) لفظ ذو معنيين قريب وبعد ، وأن البعيد يلزم من القريب ، وأن القصد متجه إلى إرادة المعنى البعيد اللازم ، مع عدم استبعاد المعنى القريب ، وأن اللزوم حركة عقلية تنتفي معها الحاجة إلى قرينة ، فإن لنا أن نتساءل : إذا كان الفرق الوحيد بين الكناية والتورية هو حاجة التورية إلى قرينة ، فلم لم يكن التشابه التام فيها هذا ذلك سببا في أن تكون التورية من مباحث علم البيان ، ألا تعد مجرد محسن معنوي ؟ وهذا التسؤل ربما صدق على الاستخدام ولكن بدرجة أقل .

٩ - التأثير

ليس التأثير منسوباً إلى فرع من البلاغة دون فرع ، فقد يترتب على أحد إجراءات علم المعال التي أطلقنا على بعضها « الترخص » وعلى البعض الآخر « الأسلوب العلوي » . وقد يكون هناك تأثير يترتب على مراعاة مقتضى الحال . وقد يكون التأثير مبني على تشبيه بليغ أو استعارة أو مجاز مرسل أو كناية . ولكن أشهر أنواع التأثير كما رصدها السلف تتعلق بالدلالات الطبيعية التي تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة . فمثل تأثيرها في غموضه كمثل تأثير الموسيقى ، لأنها جميعا مؤثرات صوتية ، تشتم ولا تفكر ، إن صح التعبير . وذلك كحكاية الصوت للمعنى ، والإيقاع والتنظيم ، والصورة الأدبية التي تتألف من مواقف متخلية . . . إلخ . وإذا كان التأثير بهذه الأمور ، فلاحظ ولا يلفظ ، فإن علم الأسلوب الحديث يجعل هذه المؤثرات جميعا تحت عنوان واحد هو « المؤثرات الأسلوبية » ويرأها انحرفا ، إن لم يكن عن قياس لغوي فهو انحراف عن توقعات السامع . ولست أرى تفسير علم الأسلوب الحديث أسعد حالا مما جاء من تعبير السلف عن هذه المؤثرات بعبارات مجازية لا يستعان بها على إدراك ماهية هذه الأشياء ، إذ يقولون في الأسلوب إنه جيد السبك ، لطيف العبارة ، حسن الديباجة ، له ماء ورواق .

١٠ - الإيقاع

ليس « الإيقاع » مصطلحا من مصطلحات البلاغة ، ولكنه حقيقة أسلوبية صوتية من النوع الذي أشرنا إليه منذ قليل بالماء والرواق ، أي أن البلاغيين أحسوا به ولم يعبروا عنه . فلقد عرف السلف وزن الشعر وفصلوا القول فيه بما لا مزيد عليه من بيان ، وخرجوا من دراستهم له بنظرية هروضية متكاملة (شكرا للخليل بن أحمد) . غير أنهم عندما أحسوا وجود الإيقاع خارج وزن الشعر لم يمنحوه نظرة فاحصة كالتي منحوها هروض الشعر ، بل ذهبوا يصفونه بعبارات هي بذاتها تحتاج إلى الشرح والإيضاح . والإيقاع في الكلام العادي « توازن » وليس « وزنا » ، ومدخل الكلام في ظاهرة الإيقاع هو « النبر » .

والنبر هو الوضوح السمعي لأحد مقاطع الكلمة بالنسبة لما يحيط به من مقاطعها الأخرى . فإذا تأملنا كلمة مثل « أنصفونا » نجد المقاطع في هذه الكلمة على النحو التالي :

أَنْ + صَ + فَوْ + نَا

ونذكر أن أوضح هذه المقاطع في السمع هو (فَوْ) . وإذا تأملنا كلمة « شعراء » وجدنا مقاطعها

الكريم ، وفي ربط ذلك بتمام المعنى أو عدم تمامه . ولقد نعلم أن تمام المعنى وعدمه من ركائز دراسة التنعيم ؛ لأن نغمة الكلام التام المعنى تنتهي في الإثبات بنغمة هابطة ، ونغمة الاستفهام جمل والهمزة تنتهي صاعدة . أما الكلام غير التام ، كالوقوف على الشرط قبل الدخول في الجواب فنغمته تنتهي مسطحة .

١٢ - الصورة

استكمالا لحظتنا في الإشارة إلى معان طبيعية أحاطت بها معرفة البلاغيين ، ولم يدركها الوصف في تراثهم ، فلم تضمن في أي فرع من فروع البلاغة الثلاثة مع احتسابها جزءا من موضوعه - نقول إن الصورة قد تكون لغوية ثابته نتيجة لما أشرنا إليه من علاقة فنية تخيلية تحمل محل علاقة عرفية ، كما أن هذه الصورة قد تكون مركبة من عناصر لا صلة لها بطرفي التشبيه ، وإنما هي موقف خيالي وظيفته لا يختلف كثيرا عن وظيفة التمثيل الصامت . وأقول الصامت لأن اللغة تقوم في هذا الموقف مقام آلة التصوير من الأحداث ، فهي تدور حول الصورة لاستكمال تكوينها حتى لو أسندت بعض الأقوال إلى بعض مكونات الصورة . والصورة هنا كالقصة ، يغلب أن يستعمل فيها الأسلوب الخبري ، إلا أن يكون المتكلم نفسه أحد عناصرها ، فعندئذ يتسع المجال للأساليب الإنشائية والإفصاحية ، من طلب إلى تعجب إلى نداء إلى ندبة إلى غير ذلك . حتى إذا اكتملت الصورة كان لها من الأثر في النفس مالا يأتى عن مجرد كلماتها ، ولا عن أسلوبها ، وإنما يأتى الأثر من طريقة تكوينها إذ تشير دلالة معينة . إنك لتمشى في طريقك فتصادف سائلا يطلب عطاياك بالتصدي لك ، مخاطبا إياك بصوت ثاقب ولسان ذوب ، فتكون استجابتك لطلبه إنكاراً فيها بينك وبين نفسك أن يلجأ هذا القادر على العمل إلى التكسب بالسؤال ، ثم لا تعطيه شيئا بسبب اعتراضك على حاله . أما إذا صادف طفلا أحمر مقعدا يجلس على طريقك ماؤا يده في صمت فلا يسأل الناس إلخافا فإن الطفولة والعامة والعصمت واليد الممدودة ستفعل في نفسك فعل السحر ، وعندئذ تخرج ما تجود به نفسك لهذا الطفل ، وأنت تمنى أن لو كنت قادرا على منحه أكثر مما منحت . تلك صورة حسية ، أما في الشعر فإن الشاعر يستطيع أن يجمع بالكلمات بين عناصرها أو عناصر مثلها ، مما يأتى عن خياله ، فيصل بالسامع إلى أثر مشابه لما مر بنا منذ قليل . من ذلك قول الشريف الرضى :

قال لي صاحبي وكنا الشيبنا
نشاكسى حر الشلوب الظباء
كنت عبرىنى بأنك في السوج ...
ه عفىدى وأن هاءك هالى
ماترى الشعر قد تحمل للظلم ...
ن لهماذا انتظارنا ليلكاه
لم يقلها حتى انشئت لها ب
ألقى دممى بفضل ودائى

ومناط الصورة البيت الأخير . ويقول البحرى في صلح تم بين بطنين من قبيلة واحدة وقع بينهما قتال :

أو الشعر المنشور . ويمكن للمبدع أن يحمل الإيقاع نسقه من الدلالة الطبيعية التى خلفها علماء السلف في المجازات ووصفوها بـالماء والرواق .

١١ - التنعيم

أما التنعيم فدلالته عرفية لا طبيعية في الأصل ، ولكن الإلقاء المسرحى قد يضيف إليه بعدا آخر من الدلالة هو البعد الطبيعى . فلقد تعارف الناس على تنعيم كل نخط تركبى على حدة ؛ فنغمة جملة الإثبات غير نغمة جملة الاستفهام جمل والهمزة ؛ ونغمة الجملة المبدوءة جمل والهمزة تختلف عن نغمة الجملة المبدوءة بالأدوات المنقولة ، إما عن الموصولة ، نحو من وما وأى ، أو عن الظرفية كمتى وأين وأيان ، أو عن الأسما المبهمة ، مثل كيف وكى . فالجملة المبدوءة بواحدة من هذه الأدوات تنتهي كنهاية جملة الإثبات بنغمة هابطة ، أما جملة هل أو همزة فتنتهي بنغمة صاعدة . ويتضح ذلك عند مقارنة « هل جاء محمد ؟ » و « هل أنت محمد ؟ » كذلك تختلف النغمة في نهاية الكلام التام عن نغمة نهاية الكلام غير التام .

وقد لحذف علامة الاستفهام تستقل نغمة الكلام بالدلالة على المعنى ، مثل قول موسى لفرعون : « وتلك نعمة قمها على أن عبت بنى إسرائيل » (الشعراء ٢٢) ، وقول إبراهيم : « قال : ومن ذرى » (البقرة ١٢٤) ، والمعنى « أو تلك نعمة ؟ » و « قال أو من ذرى ؟ » . وقول الكمي :

طربت وما شوقا إلى السبى أطرب
ولا لعبا سوى ذو الشيب يلعب
يعنى « أو ذو الشيب يلعب ؟ » وقول عمر بن أبى ربيعة :
أبرزوها مثل المهة هادى
بين خمس كواهب أتراب
ثم قالوا محبها قلت بهرا
عدد النجم والحصى والشراب

يعنى « أنجها ؟ » فحذف الأداة في كل ذلك التى على نغمة الكلام حبة أداء المعنى . ولكن قرينة السياق تلعب دورا مهما لتمييز غياب التنعيم حين يكون النص مكتوبا . وبعد حذف الأداة في كل ذلك مؤشرا أسلوبيا ، لأن السامع يتوقع أن يتم الاستفهام بواسطة الأداة ، فإذا لم تذكر الأداة فالناس يحال حذفها فريقان : فريق يستطيع إدراك قرينة السياق ليدرك معها وجود المؤشر الأسلوبى ، وفريق لا يستطيع ذلك فيظن الكلام إثباتا ، وينسب إلى ذى الشيب أنه قد يلعب أحيانا ، وذلك عكس مراد الشاعر الذى يوضحه أنه ينفى عن نفسه طرب الشوق إلى البيض ، كما ينفى عن نفسه اللعب .

لم تكن ظاهرة النبر ولا ظاهرة التنعيم موضع دراسة في أى من الثقافات القديمة ولا عند العرب . ومن ثم لم نظفر في التراث بكلام علمى واضح في شأنها ، فيها عدا ما أشرنا إليه من المجازات الغامضة التى تدور حول الإيقاع في أغلب الظن . هذا على الرغم مما لهم من نظرات صائبة في دراسة أماكن الوقف والابتداء في تلاوة القرآن

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

مثل هذه الصورة أوردتها البلاغيون في مباحث علم المعاني لأن عنايتهم كانت بتركيبتها ، فالتصوير تأثيرها في العبارة ولم يلتصقوا في هيئة الصورة . وهناك نوع آخر من الصور ، كالمجاز العقلي الذي قوامه الإسناد ، نسبة البلاغيون بسبب ما فيه من إسناد إلى علم المعاني ، وبسبب ما فيه من علاقة مختصرة ، ومن حاجة إلى القرينة - نسبه إلى علم البيان . وإلما حددنا المجاز العقلي من هذا القبيل من الصور لأنه مجاز إسناد لا أفراد . ولولا الإسناد لكان مجازاً لغوياً لا عقلياً . ولما كان الإسناد يتطلب مسنداً إليه ومسنداً ، ونسبة أحدهما إلى الآخر ، تعددت مكوناته فأصبح صورة متعددة العناصر . ففى قول المتننى :

ومشى به العكاز في الدهر ثالبا
وقد كان يأن مشى أشقر أجردا

نجد عناصر الصورة هي ملك الروم والعكاز والمشى والدهر والتوبة التي تدل على ضعف بعد قوة . وهذا يختلف عن المجاز في « رأيت الأسد يضحك » ، فليس في الصورة إلا الأسد فقط ، أما الضحك فهو قرينة وليس عنصراً من الصورة . ولما كان الإيقاع والتنظيم والتصوير مسرحة محتملاً للاختيار والانحراف ، كان على البلاغة أن تتأمل تأثير هذه الأمور حين تتحول إلى مؤشرات أسلوبية . ولكن البلاغة (عربية وغير عربية) لم تصادف دراسة علمية حاضرة لهذه الحقائق ، ومن ثم قصرت ملاحظاتها التي تدور حولها على طائفة من العبارات المجازية وفقرت هذه الملاحظات على مواقع متفرقة في فروع الدراسة البلاغية .

فواجر أرماع تقطع دوما
فواجر أرحام ملوم تقطوعها
إذا احتربت يوما فسالت دملوها
تذكرت القبرى ففاضت دموعها
ومناط الصورة في الثاني . ويقول امرؤ القيس :

عرجت بها أمشى نجر ورائنا
عل أثرينا قبل مرط مرخل
فلما أجزنا ساحة الحسى وانحصى
بنا بطن خببت ذو حفاف مقلقل
مصررت بنفوس رأسها فسمائك
عل مضيم الكشح ربا المخلخل

ومناط الصورة في القصة التي رواها . ولقد فطن البلاغيون لمواطن الجودة والتأثير في هذه الصورة الأدبية ، ولكنهم دخلوا إليها من مدخل الإجراءات اللفظية ومعاني المفردات والمخاطب الجميل ، وليس من قبيل المؤشرات والمؤثرات والإيماءات والإيحاءات . فعل ذلك عبد القاهر الجرجاني^(٢٦) عندما تصدى لتفسيره أحلام من لم ير مواطن الجمال في قوله الشاعر :

ولما قضينا من مى كل حاجة
ومنح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حذب المنهارى رحالنا
ولم يعرف الفداى الذى هو رائج

الهوامش

- (٦) الإيضاح في علوم البلاغة للثريزي . شرح وتعليق وتنقيح الدكتور عبد المنعم خلفي ، دار الكتاب اللبناني ، بدون تاريخ .
- (٧) ص ١٣٤ .
- (٨) ص ٧٤ وما بعدها .
- (٩) ص ١٠ .
- (١٠) ص ١١ .
- (١١) ص ١٢ ، ١٣ .
- (١٢) ص ١٣٤ .

- (١) انظر أيضا : اللغة بين المعيارية والوصفية لصاحب البحث ، ص ١٦١ .
- (٢) انظر الفرق بين الصناعة والمعرفة في كتاب الأصول لصاحب البحث .
- (٣) كان هذا للكتابة قبل المخترعات الحديثة من الإذاعة إلى التلفزيون إلى شرائط التسجيل الصوتي .
- (٤) كتاب الحروف للفارابي ص ١٤٨ . دار المشرق ببيروت ، ١٩٦٩ . وعبارة بعض كنانة ، أضافها السيوطي في المزهري . ولم ترد في كتاب الحروف .
- (٥) كتاب الطراز . منشورات مؤسسة النصر بطهران . وقد طبع بمطبعة المقتطف بمصر عام ١٩١٤ .

- (١٣) دلائل الإعجاز .
 (١٤) للخطيب القزويني . شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي . دار
 الكتاب اللبناني ، بلا تاريخ .
 (١٥) انظر اللغة العربية معناها ومبناها ، (النظام النحوي) ، لصاحب
 البحث .
 (١٦) انظر : التمهيد في اكتساب اللغة العربية لغير الناطقين بها ، لصاحب
 البحث .
 (١٧) دلائل الإعجاز .
 (١٨) ص ٨٠ .
- (١٩) ص ٨١ .
 (٢٠) ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
 (٢١) ص ١٠ .
 (٢٢) ص ٣٢٦ .
 (٢٣) انظر اللغة العربية معناها ومبناها لصاحب البحث (النظام الصرفي) .
 Lexicon of Literary Terms, Robert Anderson and Ronald Eck-
 ard Monark Press, New York, 1977
 (٢٥) انظر : الأصول ص ٣٨٠ لصاحب البحث ، (طبعة الدار البيضاء) .
 (٢٦) دلائل الإعجاز .

قراءة في "معنى المعنى"

عزالدين إسماعيل

عند

عبد القاهر الجرجاني

- ١ -

مشكلة المعنى على إطلاقه تمثل واحدة من المشكلات الجوهرية المطروحة على الفكر البشرى إن لم تكن أكثر هذه المشكلات جوهرية . فالإنسان منذ الزمن السحيق يبحث بمختلف الطرق عن معنى وجوده ، وقبل ذلك كان مهتماً بالبحث عن معنى الوجود من حوله ؛ عن معنى الظواهر الكونية المحيطة به من كل جانب ، وعن معنى الظواهر الوجودية التي تتعلق به وبالكائنات الحية ، من ميلاد وحياة وموت . ولا غرو أن تقع مشكلة المعنى من الفلسفة بعد ذلك في صميمها ، ولكنها تجاوزت ميدان الفلسفة إلى الميادين المعرفية الأخرى . فالعلوم الإنسانية والعلوم البحتة على اختلافها تستبطن مشكلة المعنى على نحو أو آخر . إما في سعيها من أجل الكشف عن معنى الأشياء التي تقع في مجال بحثها لمحاول في الوقت نفسه تأسيس معناها الخاص .

ولعل الظاهرة الكلامية في تعلقها بالمقل البشرى من جهة ، وبالعالم المحسوس وغير المحسوس من جهة أخرى ، أن تكون أكثر الظواهر إثارة لمشكلة المعنى . فالكلام مرتبط بالمعنى منذ اللحظة الأولى ، بل لعله لم ينشأ أصلاً إلا عندما أراد الإنسان أن يتبادل المعنى مع الآخرين من بني جنسه . وإذا كان الكلام ظاهرة اجتماعية في المقام الأول فإن المعنى هو المضمون الحقيقي لهذه الظاهرة . ومن هنا لا يمكننا أن نتصور المعنى ، بله البحث في مفهوم المعنى ، في غير المجتمع البشرى .

والظاهرة الكلامية نفسها موضوع لحقول معرفية مختلفة ، كالحقول اللسانية (علوم النحو والصرف والتراكيب والدلالات) ، والحقول البلاغية (البيانية والأسلوبية والأدبية) - إذا صرفنا النظر عن الحقول الفلسفية (وبخاصة المنطقية) والنفسية والاجتماعية . وفي هذه الحقول جميعاً تحتل مشكلة المعنى مكاناً بارزاً ، بل يوشك أن يكون مدار البحث فيها جميعاً متعلقاً بها ، على اختلاف المداخل والمناهج فيها .

والحق أن بحث مشكلة المعنى في هذه الحقول جميعاً ، منذ بدأ الإنسان يعي هذه المشكلة ويعمل التفكير فيها ، يوشك أن يكون تلخيصاً - لا بد أن يكون خلاً على كل حال - للفكر البشرى بأسره ، تنظيراً وإبداعاً .

لاحق في هذه المشكلة قد نسخ التفكير السابق وعفى عليه . وما نسميه بالقطيعة الإستمولوجية لا أراه - من هذه الزاوية - في صالح التاريخ ، ولا في صالح المعرفة البشرية ؛ فما يزال كثير من الفكر

إن تاريخية هذه المشكلة لا تنفصل عن المشكلة في حد ذاتها بحال من الأحوال ؛ فقد كانت دائماً ، وما زالت ، محكاً لكفاءة العقل البشرى على مواجهة ذاته ، كما أننا لا نستطيع أن نقول إن كل تفكير

ويدهى أن كل النصوص القديمة قابلة لقراءتها مرة أخرى ومراجعتها، حتى وإن انتهت منها هذه القراءة وهذه المراجعة إلى نتائج سلبية. لكن النص الأصولي أو التأسيسي من هذه النصوص، كالنص الذي شرح فيه عبد القاهر نظريته في «معنى المعنى»، يصبح ذا أهمية خاصة؛ وذلك لأنه من تلك النصوص القابلة للتفجير، التي تستثير الكفاءات العقلية والمنهجية في التعامل معها. ومع أن هناك جهوداً سابقة مشكورة قد وقفت على نظرية «معنى المعنى» عند عبد القاهر، ما تزال هذه النظرية قابلة لمزيد من المراجعة والتأمل. وهذه الدراسة ليست إلا محاولة أولى لتفجير نظرية «معنى المعنى» مرة أخرى، لن نحول - بطبيعة الحال - دون قيام دراسات تالية لها في الاتجاه نفسه.

٣ -

والآن، ماذا يقول النص الأم عند عبد القاهر في نظرية «معنى المعنى»؟ إنه يقول:

«الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن «زيد» مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت: «خرج زيد»، وبالاتفاق عن «عمرو» فقلت: «عمرو منطلق»، وعمل هذا القياس؛ وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على «الكتاتيب» و«الاستعارة» و«التمثيل»... أو لا ترى أنك إذا قلت: «هو كثير رمد القدر» أو قلت: «طويل النجاد»، أو قلت في المرأة: «نؤوم الضحى»، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانياً هو غرضك، كمعرفتك من «كثير رمد القدر» أنه مضيف، ومن «طويل النجاد» أنه طويل القامة، ومن «نؤوم الضحى» في المرأة أنها مترفة مخدومة، لها من يكتفيها أمرها»^(١).

وفي هذا الحيز المحدود للنص يبدو الأمر للوهلة الأولى كما لو كان المؤلف يطرح خاطرة طريفة وعابرة، تعكس ذكاءه أو قدرته على تأمل الأشياء الجريئة. ويدل على هذا أن الغالبية العظمى من قراء عبد القاهر لم يستوفهم هذا النص، أو لم يستوفهم بالقدر اللازم، وصرفوا جهودهم إلى ما عرف بنظرية النظم عنده، على الرغم من أنه ليس أولاً فيها، كما هو شأنه في نظرية معنى المعنى. والواقع أن ما يطرحه الجرجاني في هذا النص المحدود - إذا نحن تأملناه - يجاوز نطاق الخاطرة الطريفة كثيراً، وينطوي على مجموعة من العناصر التأسيسية المترابطة في بناء فكري متكامل.

كيف كان ذلك؟

لنشرع الآن في تسجيل ملاحظتنا الأولية على هذا النص:

١ - يحدد الجرجاني مناداة موضوعه منذ اللحظة الأولى بأنها «الكلام»؛ وهذا معناه أن الظاهرة موضوع الدراسة هنا ظاهرة كلامية وليست لغوية؛ أي ظاهرة من ظواهر الاستخدام اللغوي الموظف لأغراض حيوية لا تتحقق إلا من خلال ذلك

اللاحق يؤسس كشفه الموسعة على مقولات سابقة، لم يتح لها في أوانها أن تنمو غوراً طبعياً، لا على أيدي أصحابها، أو على أيدي من أعقبهم؛ بل إن كثيراً من الأفكار الموسعة والتطبيقات العملية إن هي - في كثير من الأحيان - إلا شروح أو تفسيرات لأفكار سابقة. والأمثلة على هذا أكثر من أن تحصى؛ ويكفي أن أشير هنا إلى الظاهرة «السوسيرية»^(٢) المعروفة لنا جميعاً. وكل هذا يدعونا لا إلى إعادة قراءة النصوص القديمة والكشف عن الجوانب المضيتة فيها فحسب، بل إلى الكشف - كذلك - عما فيها من فجوات والعمل على تنميتها وتطويرها.

٢ -

لعلني بهذا كله أؤسس لشرعية العودة إلى واحد من أبرز البيانين العرب القدامى، ألا وهو عبد القاهر الجرجاني لا لأراجع مشروعه البيان جملته وتفصيلاً، فهذا ما يضيّق عنه المقام، ولكن لأقف معه عند المشكلة الجوهرية المحيرة، مشكلة المعنى، وعلى وجه التحديد عند ما سماه «معنى المعنى»، منفرداً بهذا المصطلح دون سائر البيانين العرب، الذين سبقوه أو لحقوا به.

وللوهلة الأولى سوف يخيّل لمن لم يقرأ عبد القاهر أن مصطلح «معنى المعنى» يقصد به «تعريف المعنى أو مفهوم المعنى»، على غرار ما صنع ريتشاردز وأوجدن في كتابهما المسى «معنى المعنى»^(٣)، ولكن الأمر مختلف؛ فالمعنى عنده منسوب إلى المعنى، على نحو ما سنرى في نصه الذي سيكون موضع قراءتنا ومراجعتنا.

ومع ما قد يبدو هنا من أننا سنحصر أنفسنا في نطاق هذا المصطلح، الذي يبدو كما لو كان جزئية من مشروع عبد القاهر البيان في مجمله، فإن مفهوم «معنى المعنى» عنده - على الرغم من ضيق نطاقه - بوشك أن يكون عصب مشروعه هذا، ومدار تفكيره البيان كله. وفي هذا الصدد أشار حمادى صمود إلى مزية نظرية عبد القاهر في «معنى المعنى» في أنها «بالإضافة إلى كونها قانوناً كلياً يفسر دلالة المجاز، تساعد على فهم جانب مهم من المقاييس البلاغية السابقة وتخرّجها على وجه صحيح معقول؛ ففي ضوء هذا القانون نفهم الإيجاز والإيحاء؛ فقولهم في البلاغة إنها كثرة المعنى مع قلة اللفظ لا معنى له إن لم نقر بتولد المعنى عن المعنى؛ لأنه لا سبيل أن ندخل تغييراً في المواضع بتكثير معنى اللفظ أو تقليله. غير أنه يتوصل بدلالة المعنى على المعنى إلى فوائد لو أنه أراد الدلالة عليها باللفظ لاحتاج إلى لفظ كثير»^(٤). وتستند هذه الإشارة إلى كلام عبد القاهر نفسه في تفسيره لبلاغة الإيجاز في ضوء نظريته في «معنى المعنى». وما أريد أن أزعّمه الآن هو أن نظرية عبد القاهر هذه لا تقف أساساً لتفسيره لبلاغة الإيجاز فحسب، بل هي متغلغلة في ثنايا تفكيره البيان كله، حتى ليصبح تفسير مشروعه البيان كله في ضوء هذه النظرية. ومع ذلك فليس هدف هذه الدراسة القيام بهذه المهمة، وإنما يعيننا المقام الأول هنا تحليل هذه النظرية في حدود الطرح النظري لها، الذي قدمه عبد القاهر نفسه. والهدف من هذا هو الوقوف على مدى ما في هذه النظرية من تماسك، وما إذا كانت تعان شيئاً من الخلل أو التخلخل الذي ربما حال في الماضي دون مجاوزتها نطاق كونها «قانوناً كلياً يفسر دلالة المجاز» - على حد ما ذهب إليه حمادى صمود - إلى أن تكون مؤسسة لنظرية شاملة في أدبية الأسلوب، أو أدبية الأدب.

تلك المعاني المباشرة ؛ فهو مطالب عندئذ بأن يدرك المعنى الجديد المتولد عن تلك المعاني ، لأنه هو المطلوب . فكما أن للألفاظ دلالة ، فإن هذه الدلالة نفسها قد تفضى - في نوع آخر من الكلام - إلى دلالة ثانية ، هي بالنسبة إلى المتكلم الدلالة المقصود إليها .

٦ - أن المخاطب بالكلام ، الذي قصد منه معناه الثاني فلا يدرك هذا المعنى إدراكاً مباشراً ومصاحباً لإدراكه نص الخطاب ، بل يحتاج الأمر منه إلى استخدام ملكة « الاستدلال » ، حتى يتوصل من المعطيات الكلامية المباشرة إلى دلالاتها غير المباشرة . وفي هذا يقول الجرجاني في نص تكميل : « جملة الأمر أنه إنما يتصور أن يكون (معنى الخطاب) لمعنى أسرع فهمها منه لمعنى آخر ، إذا كان ذلك مما يدرك بالفكر ، وإذا كان مما يتجدد له العلم به عند سماعه للكلام ، وذلك محال في دلالات الألفاظ اللغوية ، لأن طريق معرفتها التوقيف والتقدم بالتعريف » (٥) .

وهذا معناه أن هناك مسافة للتأمل بين صدور الخطاب عن المتكلم وفهم المتلقى لمقصده ، قد تطول وقد تقصر . ولكن السؤال الذي قد يطرح نفسه هنا هو : هل يمكن كذلك أن يمتنع على المخاطب إدراك ذلك المعنى الثاني الذي قصد إليه المتكلم ؟ وإذا كان ذلك ممكناً فعلى ؟ وكيف ؟

٧ - أن ذلك الاستدلال إنما يؤسس على مرجعية مشتركة بين المتكلم والمخاطب ، وليس استدلالاً حراً ؛ فإذا لم يعرف المخاطب من قول القائل « فلان كثير رماذ القدر » أنه مضيف ، أو يعرف من قوله عن امرأة إنها « نؤوم الضحى » أنها تعيش حبشة مترفة ... إلخ . ، لم يتيسر له الاستدلال على تلك المعاني الشوائب ، وانتهى به الأمر عندئذ إلى الوقوف على المعاني الأوائل ، التي لا تتعلق بمطلب المتكلم . والمفروض عندئذ أن تختلف هذه المرجعية عن مرجعية « التوقيف » في معاني ألفاظ اللغة .

٨ - أن الوقوف على المعاني الشوائب ، التي هي هدف المتكلم ، يقتضى التوقف عند المعاني الأوائل ، لقبورها ونفيها في الوقت نفسه ؛ إذ لا يمكن الاستدلال على المعاني الشوائب دون التوقف عندها والاصطدام بها مرحلياً ، ثم تكون عملية اختراقها أو مجاوزتها إلى ما وراءها من معان . ومن ثم يفقد الكلام شفافيته الدلالية ، ويكتسب ضرباً من الكثافة .

٩ - في كلا النوعين من الكلام هناك إخبار ، أو لنقل إن هناك معلومة تنتقل من المتكلم إلى المخاطب ، والكلام في حالتيه أداة « توصيل » لهذه المعلومة . غير أنه في النوع الأول من الكلام لا يكاد المخاطب يبذل جهداً في تحصيل المعنى ؛ لأنه حرفي ومباشر في جملة الإخبار ، أما في النوع الثاني فالمخاطب مطالب ببذل نوع من الجهد العقل في الاستدلال على المعنى المقصود ، أو فيما نسميه فك شفرة المعنى . في الحالة الأولى يوشك أن يكون المخاطب سلبياً إزاء الدلالة أو المعلومة التي ينقلها إليه الكلام ؛ لأنها تتعلق « بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة » (٦) - على حد قول الجرجاني . أما في الحالة الثانية فيكون موقف المخاطب إيجابياً وفعالاً ؛ لأن تحصيل المعنى الثانى

الاستخدام . وهي من أجل هذا ظاهرة متعددة الأبعاد بالضرورة ، سواء فيما يتعلق بمصدر الفعل فيها أو بغايلتها .

٢ - أن الكلام موضوع النظر هنا هو الكلام الذى يحمل معنى لا ينفك منه . وكل كلام لابد أن ينطوى على معنى ، لكن الكلام المقصود هنا هو الكلام البشرى . فإذا كان الكلام فى كل أشكاله ينطوى على معنى فإن الكلام البشرى وحده هو الذى سيرقى إلى مستوى الظاهرة التى ستكون موضع التأمل والفحص هنا ؛ ظاهرة توظيف المعنى من أجل توليد معنى ثانٍ - أو آخر - منه . وهذا المعنى الآخر لن يرجع الأمر فيه إلى المتكلم وحده ، أى لن يكون مفهوماً إلا لصاحبه فحسب ، بل الممول فى تحقيقه وإدراكه على مستقبل الكلام نفسه . وهذا واضح من توجيه الجرجاني الخطاب منذ اللحظة الأولى إلى متلقى الكلام نفسه ، الذى يناط به دائماً فهم معنى الكلام ، ناهيك عن معنى معناه .

٣ - أن الألفاظ بوصفها وحدات التركيب الكلامى تحمل دلالات توقيفية أو عرفية هي ما يسميها الجرجاني المعاني الأوائل . وثبتت العلاقة التوقيفية بين اللفظ ومعناه هو ما يلقى المسافة بين نطق الكلام ومتلقيه على مستوى الصوت والدلالة معاً وفى آن واحد ؛ فجملة مثل « خرج زيد » تفضى فى لحظة سماعها إلى فهم المتلقى لمعناها مباشرة فى اللحظة ذاتها ، دون حاجة إلى روية أو تدبر ، بل « بدلالة اللفظ وحده » . وهذا التحديد ينطوى على تفرقة بين دلالات الألفاظ باللغة الأهمية ؛ فمع أن هذه الدلالات التوقيفية هي دلالات اجتماعية (اصطلاح المجتمع عليها ذات يوم والتزمها على الدوام) فإنها تختلف عن الدلالات المعاني الشوائب التى هي فى جوهرها - وكما سيوضح - دلالات حضارية . وسوف يكون نسيان هذه التفرقة أو السهر عنها خطراً على ما لمعنى المعنى من خصوصية .

٤ - أن الكلام فى هذه الحالة يستخدم الألفاظ بما هي أداة توصيل « شفافة » لمعلومة مقصودة لذاتها من جهة ، وصادقة على مستوى الواقع العمل من جهة أخرى (الإخبار - أو الإعلام - عن خروج زيد « على الحقيقة ») ، وعبرة « على الحقيقة » ، التى يستخدمها الجرجاني فى حديثه عن هذا الضرب من الكلام ، تثيرفى النفس على الفور - ومن خلال قسمة الجرجاني نفسه الكلام منذ مستهل حديثه إلى ضربين - تثير السؤال عن معنى « الحقيقة » التى ينسبها إلى ذلك الضرب الأول من الكلام ، كما توحى - من خلال مبدأ المغابرة - أن الضرب الثانى من الكلام ، حيث يكون المقصود بالكلام هو معنى المعنى ، لا يتعلق بالحقيقة . عندئذ سي طرح السؤال نفسه : بم إذن يتعلق ؟ وهل ما تزال التفرقة التقليدية بين الحقيقة والمجاز تفرض نفسها هنا على عقل الجرجاني ؟ وهل تصدق هذه التفرقة حقاً مع آلية معنى المعنى التى تنبئ إليها الجرجاني .

٥ - أن المتكلم قد يستخدم اللغة (المفردات والتركيب) بمستواها التوقيفى أو العرفى دون أن يقصد إلى توصيل المعاني المباشرة ، المقررة والمستقرة لها ، بل لكى يستخدم هذه المعاني أنفسها فى توليد معنى جديد . ويخطئ المتلقى الفهم إذا هو توقف عند

والاستعارة والتشبيه أركانه الأساسية . وسوف يتضح لنا أن العلاقة بين الدوال ومدلولات ، على المستويين الأول والثاني ، أوسع نطاقاً من هذه الدائرة المحدودة ، فضلاً عن أنها - أي تلك العلاقة - ليست صنفاً واحداً ، أو ليست دائماً موجبة في اتجاه واحد .

- ٥ -

وقد وقف حمادى صمود على نص الجرجاني السابق (١) والكلام على ضربين . . . الخ » ثم تسأل : فما الجديد في هذا النص ؟ وقد اقتضاه طرح السؤال على هذا النحو مضاهاة ما انتهى إليه الجرجاني بما سبقه ، بما يكشف عن الثقل الذي أحدثها الجرجاني في تاريخ الفكر البيان العربي . ومن هنا فإنه يبدأ - إجابة عن ذلك السؤال - فيسجل حرص البلاغيين السابقين على الجرجاني في بحثهم للمجاز « على تأكيد الشبه المعنوي بين المنقول منه والمنقول إليه ، أكثر من حرصهم على تأكيد التفسير ، مما ولد ذلك السعي إلى ذكر التفسير الحقيقي وترجمة المجازات ، فاختلطت العلاقة اللغوية الموضوعية القائمة في المجاز بالعلاقة « ما وراء لغوية Métalinguistique » التابعة عن قراءتهم للوجه » (٢) . ثم يقرر أن « تمسكهم بفكرة النقل جعلهم ينظرون إلى الكلمة من زاوية استبدالية Paradigmatique ، أي من زاوية إمكانات التعارض القائمة بين وحدات المعجم ، ولم يهتموا كثيراً بعلاقاتها السياقية Syntagmatique ، وأهمية تلك العلاقة في تحديد الصورة » (٣) .

هكذا يصور صمود الموقف قبل الجرجاني وما اشتمل عليه من قصور في التصور وفي الإجراء معاً ، لكي ينتقل إلى الجرجاني فيقرر أن « أول مظهر من مظاهر انفصال الجرجاني عن هذه الطريقة في النظر رسته المجاز بمعنى اللفظ لا باللفظ ، ورفضه فكرة النقل مقياساً للتفسير » (٤) .

ومع التسليم بالأهمية التاريخية لتحديد موقع نظرية الجرجاني من الفكر البيان فإن نص الجرجاني نفسه في نظرية معنى المعنى ما يزال مفتوحاً للنظر وإعادة النظر . وإذا كانت الملاحظات الأولية التي سقناها عن هذا النص تؤدي دور الوصف الشامل لعناصر التفكير المتعلقة بهذه النظرية فإن إجابة الفكر فيها يمكن أن تقفنا على مدى تماسكها ، وعلى الفجوات التي تتخللها ، على السواء .

ومن خلال إلمامنا بالعناصر الفكرية المتعلقة بنظرية معنى المعنى ، على النحو الذي استخرجناها به من نص الجرجاني ، يتضح - في التأمل العام - أن معنى المعنى هو تعقد شبكة من العلاقات المتبادلة بين عدد من العناصر اللغوية وغير اللغوية ، وأن تحققة - من ثم - فضلاً عن إدراكه ، يقتضي تآزر الأدوار التي تؤديها هذه العناصر من أجل أن تلتقي جميعاً في ذلك الموقع المركزي منها .

هناك أولاً المتكلم الذي يقصد بكلامه معنى ، والمخاطب الذي يستقبل هذا الكلام ليستخلص لنفسه منه هذا المعنى ؛ أو لنقل هناك الممارس لفعل التكلم ، من أجل أن يثبت رسالة ، وهناك المخاطب الممارس لفعل الفهم .

وهنا ثانياً معنيان للكلام ، أحدهما تحمله الصيغة الكلامية المباشرة ، وثانيهما يتعلق بهذه الصيغة من جهة ، ويقع خارجها من جهة أخرى .

المراد من المتكلم ، الذي لا يعلن عن نفسه صراحة ، لا يتيسر للمخاطب - إذا هو تيسر - إلا بجهد عقل .

١٠ - يحصر الجرجاني النوع الثاني من الكلام في الكناية والاستعارة والتشبيه ، التي هي أبرز الصيغ المجازية ؛ فهي جميعاً قائمة على أساس توظيف معنى المعنى . وقد يشي هذا الحصر بأن نظرية « معنى المعنى » إنما استهدفت لدى الجرجاني تفسيراً أصولياً لهذه الأضرب من مجازات القول ، وتأسيساً لبلاغة الخطاب (أو أدبيته) عامة . وقد يظهر لنا فيما بعد أن هذا الحصر ضار بالنظرية والتفسير معاً .

هذه الملاحظات ترصد على وجه الإجمال ما يبرح به نص الجرجاني وما ينطوي عليه تلميحاً . ولاشك في أن لدى الجرجاني نصوصاً أخرى تكملية وتوضيحية ، ألمنا ببعضها في خلال هذا العرض ، وسنقف عند بعضها في الفقرات التالية .

- ٤ -

في محاولة من الجرجاني لتطوير نظريته ، أو لإدراجها ضمن السياق المضمون لفرضية اللفظ والمعنى ، التي كانت الشغل الشاغل للنقاد والبيانين العرب ، والتي شغل بها - من أجل ذلك - الجرجاني نفسه ، واتخذ لنفسه منها موقفاً مغايراً لمن سبقوه ، نراه يأخذ بأن الألفاظ بمثابة الكساء الذي يبرز المعنى ، ثم يذهب إلى أن هذا المعنى الأول يصبح هو نفسه الكساء الذي يبرز المعنى الثاني .

يقول : « فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعان وحلية عليها ، أو يجعلون المعان كالجواري والألفاظ كالمعارض لها ، وكالوشى المحير واللباس الفاخر والكسوة الرائقة ، إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمي اللفظ ، ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف ، فاعلم أنهم يصفون كلاماً قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى ؛ فكفى وعرض ، ومثل واستعار ، ثم أحسن في ذلك كله وأصاب . . . وأن المعارض وما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به ، ولكن معنى اللفظ الذي دللت به على المعنى الثاني » (٥) . فالمعان الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشى والحلى وأشباه ذلك ، والمعان الثواني التي يؤول إليها بتلك المعان هي التي تنكس تلك المعارض ، وتزين بذلك الوشى والحلى » (٦) .

لكن هذه الإضافة ، بما تشتمل عليه من جدل ، لم تضاف إلى النظرية الأساسية شيئاً ذا بال ، سوى تأكيد الجرجاني - الذي لا يفتأ يردد - لأولية المعان على الألفاظ ، وأن ما درج البيانون منذ الجاحظ على تقدير أنه مزية للألفاظ ليس سوى مزية للمعان . ومع ذلك فقد استدرج الجرجاني بهذا الجدل إلى فكرة الزينة (٧) (المعارض والوشى والحلى) ، التي حاصرت التفكير البيان وحصرته في إطار مفهومي ضيق . والحقيقة أنه لا موقع للزينة في عملية معنى المعنى ؛ إذ الأمر فيها يتعلق أولاً وأخيراً بأن مدلولات الألفاظ Signifieds قد تحولت إلى دوال Signifiers على مدلولات أخرى .

ومع أن الجرجاني قد استهل نظريته بتعريف الكلام ، هل نحو يرحى بأن النظرية تصدق عن مستوى الخطاب بإطلاقه ، فإنه يوقعه في فكرة الزينة - على الرغم من نقله الزينة من اللفظ إلى المعنى - قد عاد فحصر نفسه في إطار الخطاب البيان ، الذي تعدد الكناية

الطعام للضيف الوافد ، وحيث يكون طهو الطعام في قدر ، وحيث تُشب النار تحت القدر في الحطب الذي ينتهي فيها بعد إلى رماد ، وحيث يتكاثر الرماد نتيجة لكثرة الطهو ، وحيث يكثر الطهو نتيجة لكثرة الضيوف ، وهكذا . لا بد أن يكون متلقى العبارة عارفاً بكل هذا حتى يستطيع أن يدرك معنى الكرم الذي يعنيه معنى العبارة نفسها . وهذا هو العرف أو السياق الحضاري الذي لا يمكن أن تفضى العبارة إلى معناها الصحيح إلا في إطاره .

وبدهى أنه إذا لم تشتمل خبرة متلقى هذه العبارة على الأعراف المكونة لذلك السياق الحضاري لما أمكنه أن يدرك المعنى الثاني لها على وجهه الصحيح ، بل لعله لن يدرك أى معنى ثان لها على الإطلاق .

وهذا الكلام دقيق منطقياً ، ولكنه على مستوى الممارسة يثير إشكالات له خطره . ويتمثل هذا الإشكال في أنه إذا كان المعنى الثاني مستقراً في الأعراف الاجتماعية من جهة ، ومعروفاً من قبل - من ثم - للمخاطب نفسه من جهة أخرى ، لم يكن هناك مجال لإعمال الفكر في عملية الاستدلال من المعنى الأول على المعنى الثاني ، إذ يوشك عندئذ أن يتسارى فهم المعنى الأول وفقاً للدلالة اللغوية الوضعية ، وفهم المعنى الثاني وفقاً للدلالة الاجتماعية العرفية . ولعل هذا هو ما أثار شكوك مصطفى ناصف في جدوى هذا التقسيم حين قال : « إذا قلنا إن هناك نوعاً آخر من الدلالة فليس لنا أن نطمئن كثيراً . الدلالة الثانية للبدر ، بعد هذه الدلالة الأولى النحيفة (بمعنى الاستدارة والاستنارة) هي الحسن . وما الحسن ؟ شيء غامض ، ولكنه في خدمة الاستدارة والاستنارة . إنها استدارة حسنة ، ونور جميل . فالدلالة الثانية ليست شيئاً كثيراً ، إنما ما نزال في أبهى العرف والمستوى الأول للشيء البسيط »^(١٤) . ومن ثم يمكننا أن نقول إن العبارة التي يفرض معناها اللغوي الأول إلى معنى ثان « عرفي » لن تزيد على أن تكون من ذلك النوع من العبارات الاصطلاحية Idioms .

ويبدو أن الاستخدام المتكرر لقدر كبير من هذا النوع من العبارات ، التي قد تشتمل في أصلها على كناية أو استعارات أو تمثيلات أو غير ذلك ، والتي ابتدأ هذا الاستخدام ، كما هو الشأن في عبارة « كثير رماد القدر » وما شابهها ، قد ثبت لها معناها الثاني بالتواتر ، فلم تعد بالتلقى حاجة إلى الخبرة بمجموع الأعراف التي رشحت العبارة للدلالة على هذا المعنى الثاني . وعندئذ لا تبرز أهمية الاتكاء بالضرورة على الأعراف المكونة للسياق الحضاري في إدراك المعنى الثاني لعبارة ما إلا عند مواجهة العبارات البكر أو الطازجة ، سواء اشتملت على كناية أو استعارة أو تمثيل أو لم تشتمل .

وهنا يبرز إشكال آخر ، يتمثل في أننا إذا ابتعدنا عن العبارة المنطوية على كناية أو استعارة أو تمثيل مما يحصل معنى ثانياً هو جار في العرف ومألوف في الاستخدام ، وواجهنا عبارة من هذا النوع جديدة علينا ، لم نعرف ما إذا كان ينبغي لنا أن نأخذها بمعناها الأول أو بمعناها الثاني . ومن منظور الجرجاني سوف يتعلق الأمر هنا بما إذا كنا سنرى فيها كناية أو استعارة أو تمثيلاً ، أو كنا نفهمها بمنطوقها الحرفي .

هنا نجد الجرجاني يقول :

« إن الوشى من الثياب يكون وشياً ، كان على اللابس ، أو كان قد خلع وترك . . . دلوا بها على معان ثوان تكون وشياً وحلياً ما دامت

وهناك ثالثاً واقع خارجي يتعلق به معنى الكلام في مستواه الأول ، وإطار اجتماعي (أو حضاري بصفة عامة) يتعلق به معناه في مستواه الثاني .

وهناك أخيراً سياق لنص الكلام ، تتجاوز فيه العناصر البدالة (الدوال = الألفاظ) وسيق آخر خارج هذا النص ، هو سياق الموقف الذي ورد فيه هذا الكلام .

ولكل عنصر من هذه العناصر دور في تقرير معنى المعنى ، حتى إن غياب واحد منها من شأنه أن يؤثر على العملية كلها ، فلا بد أن يكون الممارس لفعل التكلم قد « قصد » من معنى كلامه معنى آخر يقع خارجه أو وراءه ، وإن ظل متصلاً به على نحو ما ، ولا بد أن يكون المخاطب قد أدرك أن معنى الكلام الموجه إليه لم يقصد إليه في ذاته وإنما قصد به إلى معنى آخر مفارق له ومتصل به في الوقت نفسه . ولكي يتحقق هذا وذلك لا بد أن يكون للكلام في مستواه اللغوي المباشر معنى يمكن الوقوف عنده ثم الانطلاق منه ؛ لأن المعنى الثاني ، أو معنى المعنى ، لا يمكن أن يتولد إلا من كلام له معنى صحيح (بالقياس إلى اللغة وإلى الواقع الخارجى المادى نفسه) . كذلك فإن المتكلم والمخاطب كليهما لن يستطيعا العبور إلى المعنى الثاني ما لم تكن بينهما أرضية حضارية مشتركة ، يعتمد عليها المتكلم في تنضيد هذا المعنى من جهة ، ويشرب إليها المخاطب في تأويله من جهة أخرى . ويتضافر مع هذا - أخيراً - أن يكون السياق الكلامي وسيق الموقف مرشحين للعبور من المعنى المباشر إلى معنى المعنى .

وأخيراً لا يفوتنا أن نلاحظ أن هذه المجموعة المتداخلة من العناصر المفضية إلى معنى المعنى إنما تسلك النشاط اللغوي الخاص (نشاط التكلم في كل حالة على حدة ، ونشاط المخاطب في هذه الحالة) في إطار النشاط اللغوي العام بما هو انعكاس لمستويات مختلفة من وعي المجتمع بوظيفة اللغة فيه . ذلك بأن نظرية معنى المعنى ليست نظرية في الإنشاء الكلامي بقدر ما هي تشخيص لظاهرة في الاستخدام اللغوي ، مينة لمستوى متقدم من هذا الاستخدام .

وإذا كنا الآن قادرين على تمثيل الإطار المفهومي العام لهذه النظرية بأبعاده المختلفة ، وإذا كان هذا التمثيل يشي بصلاية الأرضية التي نهض عليها أركان هذه النظرية في عمومها حتى لتبدو شديدة التماسك والإحكام ، فإن مزيداً من فحص مكوناتها الفكرية وتمحيصها كفيل بأن يكشف لنا ما يعتورها من قصور أو يتخللها من فجوات .

- ٩ -

يعرض كمال أبو ديب في كتابه الذي أصدره بالإنجليزية عن نظرية التصوير الشعري عند الجرجاني^(١٥) للأساس النظري لمفهوم معنى المعنى عند الجرجاني مفصلاً بعض الشيء لأقواله بما يلزم لقارئ غريب على التراث العربي ، ولكنه من خلال هذا العرض ينتهي - مع الجرجاني - إلى الجانب الإجرائي فيما يتعلق بدور المتلقى في تأويل معنى المعنى . ذلك بأن الجرجاني قد تطلب من المتلقى - من أجل أن يدرك المعنى الثاني لعبارة مثل « كثير رماد القدر » - أن يكون محيطاً - إلى جانب العلاقات اللغوية - بالعلاقات غير اللغوية التي يتوقف فهم المعنى الثاني على معرفتها . ومرجعية هذه العلاقات ماثلة في أوضاع البيئة العربية البدوية ، حيث تقضى الأعراف بتقدير

لباساً لتلك المعاني ، فإذا خلعت عنها ونظر إليها منزوعة منها ، لم تكن شيئاً ولا حلياً . فلو قلت : « فصلان فلان [هزلي] » ، وأنت لا تكفي بذلك عن نحره أمهاتها للضيافة ، لم يكن من معنى الوشى والحل في شيء » (١٥) .

ومعنى هذا أن المتكلم هنا إما أن يكون قد قصد إلى معنى الكرم فكفى بتلك العبارة عن نحر فلان هذا للنوق - أمهات الفصلان - لتقديمها طعاماً للضيوفان ، فحرم الفصلان بذلك من الرضاع من أمهاتها فصارت - هزيلة ، وإما أن يكون قد قصد إلى مجرد تقرير حقيقة أن تلك الفصلان هزيلة ، بغض النظر عن سبب هذا الهزال ، وهندل بسقط الوشى / الكناية ، المفضى إلى المعنى الثاني .

وهكذا يحيل الجرجاني الأمر إلى المتكلم نفسه ، فهو إما أن يكون قد قصد إلى الكناية ، وإما أن يكون قد ساق العبارة عارية منها . وهذا هو المأزق الذي وضعناه فيه الجرجاني حين ظن أنه قد حل الإشكال . فأن للمخاطب أن يعرف ما إذا كان المتكلم قد قصد إلى الكناية أم لم يقصد إليها ؟ أن للمخاطب أن يعرف على وجه الدقة مقصد المتكلم هنا ؟ وما الذي يحمله على أن يرى العبارة مكينة أو عارية من الكناية ؟ وعبارة أخرى ماذا تهجدى المتلقى للكلام معرفته بتقاليد الضيافة البدوية ، التي تنطوي على معنى الكرم ، والتي تتمثل في شكل من أشكالها في نحر الرجل نوقه لضيوفانه ، مخلفاً وراها فصلانها تمضغ هزالها - ماذا تهجدى إذا هو لم يكن واثقاً من نوايا المتكلم ؟ وما الذي يحمله على أن يجهده عقله في استنباط المعنى الثاني للعبارة (الكرم) بوصفه ضرورة ملحة ، ولا يكتفى منها بالمعنى الأول المباشر ؟

لكن هذا المأزق يصود فينفرج إذا ما أخذنا في الحسبان تضافر العناصر الفكرية المكونة لنظرية الجرجاني ، حيث يحيل بعضها إلى بعض ، ويحل محلها الآخر .

لقد رأينا أن الجرجاني يلج على أن إدراك المخاطب للمعنى الثاني للعبارة ليس بالأمر اليسور ، وأن المخاطب مطالب ببذل جهد عقلي في الاستدلال على المعنى الذي قصد إليه المتكلم . ومعنى هذا أن مجرد الخبرة بمعطيات السياق الحضاري بما هي أعراف جارية في مجتمع بعينه لا تكفي وحدها في الاستدلال على المعنى ، خصوصاً عند مواجهة عبارات طازجة لم يتبذلها الاستخدام ، وأن عملية الاستدلال عندئذ لا بد أن تأخذ في الحسبان بُعداً آخر هو سياق الموقف الذي قيلت فيه العبارة . وهذه العملية هي الضابطة لاختيار المعنى المقصود من بين المعاني الممكنة .

فلذا عدنا الآن إلى عبارة « كثير رماد القدر » وتساءلنا كما تساءل أبو ديب : « ما الذي يمدد التفسير الصحيح لمغزى كثرة الرماد ؟ » (١٦) ، وجدنا الإجابة في قول الجرجاني نفسه : « أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ . ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم (هو كثير رماد القدر) ، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ ، ولكنك عرفت بأن رجعت إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم في المدح ، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد ، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ، ويطبخ فيها للقرى والضيافة . وذلك لأنه إذا كثرت الطبخ في القدور كثرت إحراق الحطب تحتها ، وإذا كثرت إحراق الحطب كثرت الرماد لا محالة » (١٧) .

وفي هذا النص إشارة واضحة إلى الكيفية التي تتم بها عملية استنباط معنى الكرم من تلك العبارة . فالمخاطب - وقد عرف أن العبارة قد قيلت في سياق المدح - لا يجد لمعاني مفرداتها مجتمعة ما يأتلف وهذا السياق ، ومن ثم يجد نفسه مطالباً - لكي يحقق معنى المدح الذي يقرره السياق - بأن يعمل عقله في استخراج الدلالة الثانية للدلالة المباشرة للعبارة ، وهناك يدرك أن ذلك الممدوح كثير القرى والضيافة . وعلى هذا النحو يصبح السياق موجهاً لعملية التفكير والاستنباط ، متضافراً في الوقت نفسه مع الخبرة بمعطيات الأعراف الاجتماعية الخاصة ، أو السياق الحضاري . إن سياق الموقف إذن هو الذي سيؤدي المخاطب إلى رفض المعنى الأول المباشر للعبارة (لأنه في سياق المدح لن تكون لكثرة رماد القدر في حد ذاتها أى معنى) ، ثم إلى استنباط المعنى الثاني لهذا المعنى (الكرم الذي يتفق وسياق المدح) .

وسياق الموقف قد يتحدد من خلال الكلام نفسه (متن النص) ، وقد يقع خارجه (١٨) . وتحديد المخاطب لهذا السياق يتطلب منه نقطة وتنبها إذا كان الكلام دالاً عليه بنفسه ، كما يتطلب منه معرفة تاريخية إذا كان واقعاً خارج الكلام . وإذا كان المطلب الأول ممكناً في بعض الحالات فقد يستعصى في حالات أخرى (حين تضيق مساحة النص عن استيعاب هذا السياق) ، وقد يغيب المطلب الثاني (حين يتقادم العهد - مثلاً - بالنص ، دون أن تتواتر الأخبار المعينة لظروف إنشائه) . حتى إذا توافر هذان المطلبان فإن استنباط المعنى الثاني للعبارة لن ينتهي دائماً وبالضرورة إلى معنى واحد ، كما افترض الجرجاني .

وهذا الاستدراك (وإن لم يمس نظرية معنى المعنى في جوهرها) ينتج أساساً إلى الجانب الإجرائي من تفكير الجرجاني .

وتوضيحاً لهذا أقول إن معرفتنا بسياق الموقف الذي قيلت فيه تلك العبارة (سياق المدح) لا تفرض لها أن يكون معناها الثاني بالضرورة هو الكرم ، فقد تعنى أن الشخص الممدوح يعيش في أمة نسبية من الحياة (بالقياس إلى البيئة البدوية) ، فهو لا يأكل القديد مثلاً أو التمر ، أو يشرب اللبن ، طعاماً له ولأهل بيته ، بل يأكل الطعام المطهون . وستعنى كثرة رماد القدر عندئذ أن هذا الممدوح وأهله لا يأكلون الطعام المطبوخ على قلة ، في المواسم والمناسبات مثلاً ، بل هو طعامهم على الدوام . ومن ثم تتلاقح عمليات الطهو في القدور ، حيث يحرق تحتها حطب كثير ، يتخلف عنه رماد كثير . وهذا الاستنباط الذي لم يقله الجرجاني أو غيره . مازال يعتمد - كما هو واضح - على سياق الموقف (المدح) في إطار السياق الحضاري البدوي ، فهو ليس غريباً على بيئة كان الرجل فيها يمدح لمجرد أنه يطبخ الثريد لأهله (هشام الذي هشم الثريد لأهله) لا للضيوف .

وهكذا يتضح أنه انطلاقاً من سياق الموقف (المدح) وتحقيقاً له من جهة ، واعتماداً - في الوقت نفسه - على المعطيات الحضارية الخاصة من جهة أخرى ، أمكن استنباط معنى آخر من عبارة « كثير رماد القدر » غير المعنى المفترض ، الذي ربما كان - تاريخياً - هو الأصديق . ومع ذلك فليس هناك - في تصوري - ما ينفي شرعية هذا المعنى الآخر المستنبط هنا . وهذا ما يجعلنا أميل إلى إضفاء صفة الاحتمالية على معنى المعنى ، بما يفتح الباب لإمكانية تعدده لدى متلقين مختلفين في ظروف مختلفة .

ويتفجر من هذا الموقف قضيتان على جانب كبير من الأهمية ، شغلنا التفكير في حقول معرفية مختلفة على مدى الزمن ، لن يكون آخرها على كل حال علوم الاتصال Communication ، هما قضية القصد لدى المتكلم ، والتفسير أو التأويل لدى المخاطب .

ويرتبط بالقضية الأولى ما ذهب إليه الجرجاني من أن تحقق المعنى الثاني رهن بما إذا كان المتكلم قد قصد في عبارته الكناية (توظيف معنى العبارة للدلالة على معنى ثان لها) أو لم يقصد . والمفترض في المخاطب عندئذ أن يستنبط قصد المتكلم .

إن العبارة التي نحمل قصد المتكلم - أو التي يفترض أنها تحمله - هي نفسها موضوع الفهم أو التأويل لدى المخاطب ، فالتكلم يقوم بعملية تشفير Encoding للمعنى الذي يقصده ، والمخاطب يقوم بعملية فك لهذا التشفير Decoding . ولكي تكون هاتان العمليتان على مستوى واحد ، أي لكي يتحقق التراسل بينهما ، وتحقق بذلك وظيفة الكلام ، لابد أن نحمل العبارة نفسها معايير تشفيرها ، وأن يكون المخاطب نفسه على دراية بهذه المعايير . وعندما نقول إن العبارة تحمل معايير تشفيرها لا نقصد بناءها النحوي بطبيعة الحال ، فعل الرغم من أن البنية الدلالية تعتمد على البنية النحوية فإنها (أي البنية الدلالية) ليست تفسيراً بسيطاً لها^(٢٩) . وعلى مستوى معنى المعنى ، يصبح البناء النحوي - وإن كان بناء صحيحاً - عاجزاً عن أن يقدم معياراً سليماً للتفسير . وكذلك الشأن بالنسبة إلى معاجم اللغة ، فهي لا تشتمل على شيء من هذه المعايير ، فالدلالات الثانية لا تظهر في المعجم ولكن المتكلم مع ذلك يدركها^(٣٠) .

وهنا تبرز قيمة تمويل الجرجاني على المدلولات لا على الدوال ، أي على معان الألفاظ لا على الألفاظ ذاتها ، أو على ما يسميه تودوروف مجاور المدلولات^(٣١) . يقول تودوروف : « إن خصائص شيء ما - على سبيل المثال - تستثار [في ذهن] عندما يذكر شخص ما اسم هذا الشيء ، فاللبن يستثير معنى البياض ، والأسد يستثير معنى الشجاعة^(٣٢) ، وهلم جرا . . . ويجب ألا ننسى - مع ذلك - أن السياق المثار ليس سياقاً لغوياً (أي نتيجة لتجاور الدوال Contiguity of Signifiers) ، ولكنه سياق حضاري (أي نتيجة لتجاور المدلولات Contiguity of Signifieds) . . . »^(٣٣) .

ومعنى هذا أن معايير تفسير العبارة ماثلة فيها يسمى السياق الحضاري لها . وهذا السياق الحضاري قسمة مشتركة بين منتج المعنى ومؤوله كليهما . فإذا تحدثنا عن « قصد » المتكلم فإننا نعني ذلك المعنى المندرج في السياق الحضاري المشترك ، الذي تقضى إليه مدلولات العبارة . وهذا ما انطوت عليه نظرية الجرجاني في « معنى المعنى » ، وخاصة فيما يتعلق بالمعنى الثاني المتولد عن مدلولات الألفاظ ، الذي يتعلق استنباط المخاطب له بمدى معرفته بتلك الدلالة المشتركة .

وفي ضوء ما انتهينا إليه في الفقرة السابقة من هذه الدراسة نستطيع أن نقول هنا إن المعنى الثاني الذي يحكمه السياق الحضاري ، ليست له قوة المعنى الأول واستقراره ، وإنما هو قابل للتعدد ، بل قابل للتغير أو التراجع أو الإهمال والنسيان مع مضي الزمن . ولأنه متولد أصلاً من علاقة خاصة بين المدلولات (المعاني) لا الدوال (الألفاظ) فإنه غير قادر على أن يستقر نهائياً في ذاكرة اللغة . إن عبارة مثل « كثير رماذ

القدر » ، عندما يستمع إليها المخاطب من سكان المدن اليوم ، ممن لم يلقنوا بالدرس معناها الثاني ، لن يكون قادراً - في الغالب - على استنباط معناها الثاني ، لا لضعف في كفاءته اللغوية (واستنباط المعنى الثاني يعتمد بلا شك على ضرب من الكفاءة اللغوية) ، بل لأن معيار التأويل (أعنى السياق الحضاري) قد تراجع مع مضي الزمن ، ولم يعد يشكل جانباً من تهريته اللغوية . وكما يقول كلر « إن أقوال المتكلم لا يفهمها الآخرون إلا لأن المفروض أن اللغة تشتمل عليها من قبل »^(٣٤) . وعلى المستوى نفسه يستبعد أن يقصد المتكلم اليوم إلى تجسيد معنى الكرم من خلال معان ألفاظ تلك العبارة . وهذا ما يؤكد أن المعاني الثواني ليست ثوابت ، ولكنها تولد وتعيش زمناً بطول أو قصر ، ثم إنها عرضة دائماً للتراجع والانزواء . وينسحب هذا على مقصد المتكلم منها ، وتفسير المخاطب لها ، والتواصل بينهما من خلالها . فمع تراجع التشفير الحضاري Cultural Encoding للمعنى في زمن لاحق يصبح من الصعب الحديث عن قصد المتكلم أو التماسه . وأن للمخاطب أن يعرف من عبارة مثل « فصلان فلان (هزل) » أن قائلها يكتئب بها عن معنى الكرم - كما يقول الجرجاني - أو لا يكتئب ؟ كيف يمكن أن يلتقي المتكلم والمخاطب هنا على معنى الكرم والمعيار مفتقد ؟ ومهما بلغت قوة الاستدلال لدى المخاطب اليوم فلن يستطيع - في الغالب - تأويل معنى هذه العبارة على نحو ما كانت تؤول به في مجتمع بعينه ، في حقبة معينة ، على أن المقصود بها هو وصف فلان هذا بالكرم .

لا سبيل إذن إلى القطع بمقصد المتكلم من نص العبارة التي يسوقها ، وهذا ما يفتح المجال للاجتهاد في التفسير أو التأويل ، ولن يكون المتكلم نفسه حجة على ما قصد إليه ، لأن « النص هو ما ينجح في أن يقوله ، لا ما قد يؤكد الكاتب / المتكلم أنه قصد إلى قوله »^(٣٥) .

إن مسألة القصد من الكلام مسألة دقيقة بل غامضة ومحيرة ، وخاصة عندما نلاحظ - على مستوى الممارسة - أن المرء قد يقول شيئاً وهو يقصد شيئاً آخر ، وأن ما يقوله في هذه الحالة لا يؤدي بالضرورة إلى ما يقصده ، فيستأنف الكلام عندئذ بادئاً بقوله « أقصد . . . » . وهذه الحالة تختلف عن الحالة الأخرى المألوفة كذلك في مستوى آخر من الكلام ، التي يسمح فيها تعدد معنى اللفظ Polysemy - كما يقول شامبان^(٣٦) - لكاتب ما أن يحمل على مستويين في وقت واحد ، حيث يورد في الظاهر مجموعة من الأحداث ، في حين أنه يشير في الحقيقة إلى شيء آخر مختلف . وفي هاتين الحالتين يقول المتكلم شيئاً ويقصد في الوقت نفسه شيئاً آخر ، ولكن دون أن تكون هناك عملية بناء معنى ومعنى لهذا المعنى - كما سبقت الإشارة .

ومن جهة أخرى فإن القصد يراد به المعنى الثاني المستنبط من المعنى الأول للعبارة « فمعنى عبارة مثل « نؤوم الضحى » يقصد به إلى معنى « الترف » منسوباً إلى المرأة ، فالترف هو المعنى الثاني للمعنى الأول . ولو صح أن هذا هو القصد لكان الأولى أن يقال إنه يمثل المعنى الأول في نفس المتكلم ، وأن « نؤوم الضحى » هو المعنى الثاني . والطريف أن هذا الاستنباط يتفق مع الفكرة الأساسية التي يلح عليها الجرجاني دائماً ، في أن المعنى سابق على اللفظ . وإذن تترف المرأة قد وقع في دائرة اهتمام المتكلم ابتداءً ، ثم جاءت عبارة « نؤوم الضحى »

كريم أو « كثير القرى » ، فهل يتساوى المفسر هنا وتفسيره ؟ فإن تساوي لم تكن هناك ضرورة لعدول المتكلم عن التصريح بمقصده ، ولم يكن المفسر ليتجشم أى عناء في تفسيره ، وإن كان هناك فرق فما ذلك الفرق ؟

لا يتساوى الجرجاني أصلاً بين المفسر والتفسير ، بل يرى دائماً في الأول مزية على الثاني ، وهذه المزية تأتي من « كون الدلالة في المفسر دلالة معنى على معنى ، وفي التفسير دلالة لفظ على معنى » (٢٩) . ولذلك تختلف الدلالة الصريحة لعبارة « كثير رماذ القدر » عن دلالة الألفاظ في عبارة « كثير القرى » . لكن العبارة الأولى لها دلالة ثانية بالإضافة إلى دلالتها الصريحة ، في حين أن العبارة الثانية ليس لها إلا دلالة واحدة . والمفسر يكون عارفاً بالضرورة للمعنى الصريح للعبارة الأولى ، ولكن التفسير الذى ينتهى إليه يكون مخالفاً لذلك المعنى ، من حيث إنه معنى ذلك المعنى . وفي المسافة بين المعنى ومعنى المعنى يتحرك النشاط العقل لدى المخاطب/المفسر . أما التفسير نفسه فتكون دلالة اللفظ فيه على معناه صريحة ، ومن ثم تتحدد مرة أخرى - مزية المفسر من حيث هو كلام من نوع خاص على التفسير . ذلك بأنه « من المركز في الطباع ، والراسخ في غرائز العقول ، أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ويذكر باللفظ الذى هو له في اللغة ، وعُمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلاً عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يُصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحاً » (٣٠) .

وقد عرفنا من قبل كيف أن عملية التفسير تأخذ في الحسبان سياق النص ، وسياق الموقف ، فضلاً عن الأعراف والتقاليد في المجتمع ، والمعطيات الحضارية بصفة عامة ، وأن هذه العناصر جميعاً متضافرة ، حتى إن غياب واحد منها قد يفسد عملية التفسير أو يعطلها . وكل هذا إنما يصح في الحالات التى تستخدم فيها الألفاظ في العبارة وقد تحقق بين بعضها وبعض الحد الأدنى من التآلف . إن عبارات مثل « كثير رماذ القدر » ، أو « نؤوم الضحى » ، أو « فصلان فلان [هزلى] » تحقق هذا الحد من التآلف بين مفرداتها ، حتى إنه ليصح لنا أن نفهم منها معنى أولياً ، يسمح لنا فيها بعد باستنباط معناه الآخر . ولكن كيف يكون الحال عندما نواجه تعبيراً يشذ عن هذا الوضع ؟

لقد عرض الجرجاني للحالة التى تفتقد فيها الجملة العلاقات النحوية بين مفرداتها فتفتقد بذلك الدلالة على أى معنى ، ولكنه لم يعرض لهذه الحالة التى قد يشتمل فيها التعبير على مجموعة من المفردات غير متألّفة . وقد عرض لهذه الحالة مؤلفو كتاب « اللسانيات » مقدمة في علم اللغة وعلم الاتصال (٣١) تحت ما سموه التعبير الشاذ ، وهو ما كانت معاني مفرداته متنافرة Incompatible ، وضربوا على ذلك الأمثلة التالية :

- أ - حقيقة فيزيية [نسبة إلى فاكهة الفريز ، أى الفراولة] .
ب - فكرة خضراء بلا لون .
ج - الحلم على خط مائل .

ثم قالوا إنه من الطبيعي أن إضفاء معنى ما على مثل هذه التعبيرات ممكن في أغلب الأحوال تقريباً ، وإنه من الشك أن بعض أشكال الشعر تتطلب من القارئ إضفاء معنى ما على التعبيرات الشدة . وعلى سبيل المثال فإن عبارة « الحلم على خط مائل » يمكن أن تفهم على

لتكون تحقيقاً لذلك المعنى . وليس في وسع المخاطب قط - وأن له ؟ - أن يعرف ذلك المعنى / المقصد الذى خامر عقل المتكلم قبل أن يتكلم ، بل ربما لم يستطع المتكلم نفسه - في بعض الأحيان - أن يحدد ذلك المعنى / المقصد الأول . وقد يقال إن هذه العبارة مجازية ، وإنما لذلك تفترض عبارة صريحة سابقة عليها . ولكن هل ينقسم الكلام حقاً إلى صريحين ، أحدهما صريح والآخر مجازي ، على نحو ما قسمه الجرجاني في مستهل نصه ؟ إن الواقع يحملنا على الشك في صحة هذه القسمة التقليدية ، فليست هناك قط لغة قبل - مجازية كاملة . وإنما لنستخدم اللغة مجازاتها ، سواء في الحياة العامة أو في الكتابة ، وسواء كانت الكتابة أدباً أو لم تكن . « إن المجازات تتخلل اللغة ، ممارسة بذلك قوة تهز صلابة المنطق ، وتنكر - من ثم - إمكانية استخدام اللغة استخداماً حرفياً أو دلالياً على نحو صريح » (٣٢) . ويضرب سلدن مثلاً طريفاً على هذا بقوله : « عندما يوجه إلى السؤال : « قهوة أو شاي ؟ » فأنى أجيب : « وما الفرق ؟ » . وسؤالى هذا البليغ (وهو معنى « لا فرق عندى بين هذا وذاك ») يناقض منطق المعنى « الحسرى » لسؤالى (الذى يقول : « ما الفرق بين القهوة والشاي ؟ ») (٣٣) . ووضح هنا أن عبارة « وما الفرق ؟ » ليست كناية أو استعارة أو تمثيلاً ، ومع ذلك فإنها لم تكن لتفهم في هذا السياق بمعناها الحرفي ، بل فهمت بالمعنى التالى لهذا المعنى . وليس يسهل في التصور هنا أن يقال إن المتكلم أراد في البداية أن يقول « إنه لا فرق » ، ثم حين تكلم عبر عن هذا المقصد بعبارة « وما الفرق ؟ » . والأقرب إلى التصور أن يكون قد بادر بعبارة « وما الفرق ؟ » ، ثم اتضح بعد ذلك أن هذا السؤال لا يتطلب إجابة عنه ، لأنه هو نفسه إجابة .

وينتهى بنا هذا الجدول كله إلى حقيقة مؤداها أنه ليس من السهل افتراض معنى / مقصد سابق على العبارة ، وإن كان من الممكن تفسير العبارة على أكثر من وجه .

٨ -

وهنا تأتى القضية الثانية ، قضية التفسير ، وهى لا تقل وعورة وتشعباً عن قضية المقصد . ويمكننا أن نقول بصفة عامة إن منزع الجرجاني في هذه القضية أقرب إلى « نزعة » التفكير « المعاصرة منه إلى الهرميتوطيقا أو البنيوية . إنه في نصه الأم ، الذى أبرزنا عناصره ، وفي نصوصه الأخرى المكمل ، يجمع بين موضوعية المقول وذاتية المخاطب ، فهو يولى معطيات العبارة/النص أهمية كبيرة ، ولكنه في الوقت نفسه يعول في التوصل إلى التفسير النهائى على الجهد العقل الخاص الذى يبذله المخاطب ، أو الذى يجد نفسه مطالباً ببذله . النص عند الجرجاني لا يفضى بمكوناته وحده ، والمخاطب لا يؤوله تأويلاً ذاتياً صرفاً بمعزل عن مكوناته ونظام تكوينه . العبارة في ذاتها نعمى ، ولكنها تعود بهذا المعنى فتعنى به معنى آخر ، والمخاطب مطالب باستكشاف هذا المعنى الآخر وتحديده .

وهنا يواجه الجرجاني مشكلة أساسية : إذا كان ذلك المعنى الثانى الذى قصد إليه المتكلم ، والذى يستكشفه المخاطب ، هو المراد أول الأمر وآخره من الكلام ، فلماذا لم يقرره المتكلم نفسه ابتداءً ؟ وهل هناك مزية لهذه الطريقة الملتفة ؟ وعبارة أخرى : إذا كانت عبارة « كثير رماذ القدر » ينتهى تفسيرها لدى المخاطب إلى أن المدحوح بها

لا يستقيم في الواقع الطبيعي كما هو الشأن دائماً في العبارات الصريحة . وبعبارة أخرى فإن الشرط الذي وضعه الجرجاني للعبارة المراد تفسيرها ، وهو أن « يكون للفظ المفسر معنى معلوم يعرفه السامع » (٣٢) ، هو شرط غائب في هذه الحالة . وأغلب الظن أن هذا الطراز من العبارات يمثل أضعف درجة من درجات تشفير المعنى التي يتحدث عنها تودوروف والتي تقوم على علاقة شخصية . وهو يضرب لها مثلاً كلمة « كلب » ، عندما تشير في نفسى ذكرى أخرى الذي كان يملك كلباً . ثم ينتهي إلى أن هذا النوع من المعاني إنما يدرس من منظور علم النفس اللغوي (٣٣) . إن المخاطب بهذه العبارات وأشباهاها يفترض أن وراءها معنى ، ولكنه لا يملك تفسيرها إلا بطريقة إسقاطية .

أنها تعنى « الرقاد على السرير على نحو منحرف في أثناء الحلم » . ولكن هذا الفهم يكون نتيجة لفهم خاص (ومتكلف Forced) ، قد يكون موضع جدل كبير بين المتكلمين . والمسألة هنا - والكلام مازال لمؤلفي الكتاب - هي أن التعبيرات السابقة ليس لها تفسير مألوف في اللغة الإنجليزية . ثم يقولون إنه من المهم أن نلاحظ أن التعبير الشاذ دلاليًا يمكن أن يكون مع ذلك مبنياً بناءً نحويًا سليماً . وربما كان هذا هو العنصر الذي يجعل من الملائم أن يختار الناس معاني لمثل هذه التعبيرات الشاذة .

وفي اعتقادي أن نظرية « معنى المعنى » كما أحطنا بأبعادها عند الجرجاني لا تنبض في مواجهة هذا الطراز من العبارات ؛ إذ لا سبيل إلى تفسيرها بمعنى معناها ؛ لأن معناها نفسه

الهوامش :

- النص ؛ إنه بناء مركب من المعرفة والتوقعات ، يختلف في درجات خصوصيته . انظر :
William Ray: *Literary Meaning from Phenomenology to Deconstruction*. Blackwell, Oxford 1984, p. 113.
- Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov: *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Blackwell, Oxford 1981, p. 264.
- ٢٠ - نفسه ص ٢٥٥ .
- ٢١ - يوشك مفهوم المداولات عند تودوروف أن يكون ترجمة لقول الجرجاني يتعلق معنى كل لفظ في العبارة بمعنى اللفظ الذي يليه .
- ٢٢ - ما أكثر ما أكد الجرجاني أنه لا مزية للفظ « أسد » على لفظ « شجاع » من حيث هما لفظان ، بل تأتي المزية من حيث تعلق الدلالة المباشرة بالثال ، وغير المباشرة (معنى المعنى) بالأول .
(راجع : دلائل الإعجاز ، ص ٣٩٧)
- ٢٣ - Ducrot & Todorov: Op. cit., p. 256.
- ٢٤ - Ray: Op. cit., p. 111.
- ٢٥ - Thurley: Op. cit., p. 93.
- ٢٦ - Raymond Chapman: *Linguistics and Literature*. Edward Arnold, London, reprinted 1983-1984, p. 67.
- ٢٧ - Roman Selden: *Contemporary Literary Theory*. University Press of Kentucky 1985, p. 91.
- ٢٨ - نفسه .
- ٢٩ - دلائل الإعجاز ، ص ٤٤٥ .
- ٣٠ - نفسه ص ٤٤٤ .
- ٣١ - Adrian Akmajian, Richard A. Demers, Robert M. Harnish: *Linguistics: An Introduction to Language Communication*. The M. I. T. Press, 2 nd. ed. 1984.
- ٣٢ - دلائل الإعجاز ، ص ٤٤٥ .
- ٣٣ - Ducrot & Todorov: Op. cit., p. 254.

- ١ - نسبة إلى فرديناند دي سوسير ، عالم اللسانيات السويسري ، وصاحب الكتاب المؤثر : *Course in General Linguistics*, Translated by Wade Boas, Introduction by Jonathan Culler, Collins, Glasgow, 1974.
- ٢ - Richards, I. A. & Ogden C. K.: *The Meaning of Meaning*. Routledge & Kegan Paul, London, 10 th. ed. 1966.
- الغربيين من استخدم صيغة « معنى المعنى » بالمفهوم الذي استخدمها به الجرجاني سوى الناقد المعاصر جوفري ثيرلي Geoffrey Thurley ، انظر كتابه :
Counter-Modernism in Current Critical Theory. Macmillan, London 1983, p. 107.
- ٣ - حمادى محمود : التفكير البلاغي عند العرب . منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ ، ص ٤١٤ - ٤١٥ .
- ٤ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . تحقيق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ب . ت . د . ، ص ٢٦٢ .
- ٥ - نفسه ص ٢٦٧ .
- ٦ - نفسه ص ٢٦٣ .
- ٧ - نفسه ص ٢٦٣ .
- ٨ - نفسه ص ٢٦٤ .
- ٩ - راجع الفصل الذي عقده مصطفى ناصف لهذا المبحث في كتابه « نظرية المعنى في النقد العربي » - دار القلم ١٩٦٥ .
- ١٠ - ١١ - ١٢ - محمود : نفسه ص ٤١١ .
- ١٣ - Kamal Abu Deeb: *Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery*, Aris & Phillips, Warminster, Wills 1979, pp. 75-7.
- ١٤ - ناصف : نفسه ص ٥٩ .
- ١٥ - دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٤ .
- ١٦ - Abu Deeb: Op. cit., p. 76.
- ١٧ - دلائل الإعجاز ، ص ٤٣١ .
- ١٨ - يستنتج كثر Culler أن السياق الذي يقرر معنى جملة ما هو أكثر من جل

مفهوم الأسلوب في التراث

محمد عبد المطلب

١ - لقد وجدت كلمة (الأسلوب) مجالا مهيئا تأخذ فيه مفهوما فنيا على نحو قريب مما هي عليه في الدراسات الحديثة ، ونعني بهذا المجال الدرس العربي القديم ، خصوصا فيما يتصل بمباحث الإعجاز القرآني ، حيث كان ذلك مدعاة إلى عقد المقارنات بين الأسلوب القرآني وغيره من أساليب القول ، بهدف إظهار التفوق ثم الإعجاز في الأول مقارنا بالثال ، من خلال رصد الخواص التعبيرية ، والنواحي الدلالية التي تميز بها التعبير القرآني .

لقد نزل القرآن على الرسول ، واستمع إليه العرب ، وتلقوا ما فيه من طرق في الأداء لم يألّفوها فيما بين أيديهم من شعر أو نثر ، واعتمدوا في كل ذلك على الفطرة الخالصة ، والدق المدرب القادر على تحسس مواضع الجمال ، دون حاجة كبيرة إلى إعمال فكر ، أو إجهاد عقل ، وكفاهم ذلك في استجادة التعبير القرآني ، كما كفاهم في إدراك إعجازه .

وظل المسلمون الأوائل على إقرارهم بالمعجز أمام محسني القرآن بأن يأتوا بشيء من مثله ، ثم كان اتساع الدولة الإسلامية ، واتصال الثقافة العربية بغيرها من الثقافات الأخرى ، ثم ظهور العجمة مع المتعربين الذين لا يحسنون العربية ، أو يحسنونها في شيء من الضعف والتكلف .

وهؤلاء وأولئك لم تكن لهم القدرة الكافية على إدراك القيم التعبيرية في القرآن ، وما تحويه من خواص فنية ، واحتاج الأمر إلى نوع من الدراسة الموسعة فيما يتصل بمباحث اللغة والنحو ، وفيما يتصل بمباحث الجمال في الأداء ، لكي يكون ذلك كله وسيلة مميّنة في إدراك أسباب تفوق الأسلوب القرآني من ناحية ، ثم الإقرار بكونه معجزا من ناحية أخرى .

وقضية الإعجاز - أيضا - أخذت طورا جديدا بتسرب بعض الإنكار إلى المجتمع الإسلامي ، خصوصا تلك التي تتصل ببعض معتقدات الديانات الأخرى ، ومن ذلك القول في التوراة وأنها مخلوقة ، والقول في (عيسى) وأنه غير مخلوق لأنه كلمة الله ، وكلمة الله لا يصح أن تكون مخلوقة^(١)

وربما بسبب ذلك أصبح أهم سؤال مطروح في الساحة الإسلامية يدور حول القرآن وهل هو مخلوق أم غير مخلوق ؟ -

اختلف المسلمون في الإجابة عن هذا السؤال تبعا لاختلاف منطلقاتهم الفكرية والعقائدية من معتزلة وسنيين وأشاعرة ، وكان أساس كل ذلك هو اختلافهم حول صفات الله ، ومنها صفة الكلام . فهل صفات الله هي ذاته ؟ أم هي شيء زائد على الذات ؟ أو بمعنى

آخر : هل يترتب عليها إضافة معنى جديد إلى الذات ، أم لا يترتب عليها شيء من ذلك ؟ فالمعتزلة نفوا الصفات عن الله ، وراوا أن ما ذكر منها ، كالعالم والقادر والمريد ، إنما هي أسياء للذات ، فالذات هي الصفات ، وحيثهم في ذلك أن القول بوجود هذه الصفات يعني تعدد القدماء . أما المقصود بكون القرآن كلام الله ، أنه خلقه وأنشأه من غير واسطة . وهذا هو الفرق بين كلام البشر وكلام الله ، فكلامنا ينسب إلينا لأنه خلق الله بواسطتنا ، أما القرآن فهو خلق الله مباشرة .^(٢)

أما أهل السنة فقد أثبتوا الصفات لله ، وذلك - في رأيهم - لا يؤدي إلى تعدد القدماء ، فالذات واحدة برغم تعدد صفاتها ، والله لم يزل متكلمًا إذا شاء ، والكلام صفة كمال ، وما يتكلم به ليس مخلوقا منفصلا عنه .

وقد حاول بعض السلفيين التوقف أمام هذه القضية ، وعدوا إثارتها نوعاً من البدع ، فالقرآن كلام الله ، لا نقول: مخلوق أو غير مخلوق .^(٣)

ويتدخل أبو الحسن الأشعري في محاولة توفيقية ، ويرى أن كلام الله يطلق على نوعين ، كما هو الشأن بالنسبة للإنسان .

فالإنسان يسمى متكلماً باعتبارين : أحدهما الصوت ، والآخر كلام النفس الذي ليس بصوت ولا حرف ، وهو المعنى القائم بالنفس ، الذي يعبر عنه بالأصوات . وبالنسبة لله ، فإن الكلام النفس هو القائم بذاته ، وهو الأزلي القديم ، وهو الذي لا يتغير بتغير العبارات . وهذا هو المقصود بكلام الله القديم .

أما القرآن بمعنى الكلام اللفظي ، فهو الحادث المخلوق ، وتسميته كلام الله نوع من المجاز^(٤)

فالبحث في صفة الكلام قد اتصل على نحو ما بمسألة الأداء اللفظي ، أو بالقدرة على التعبير في شكل مستويين .

الاول : ما يدور في النفس الإنسانية من معان وأفكار .

الثاني : يتصل بكيفية الأداء الإنساني لهذه الأفكار في شكل أصوات منطوقة أو أحرف مكتوبة .

ومادام الأمر كذلك كان السؤال الذي طرح نفسه تلقائياً هو : هل هناك انفصال بين ما يخطر في النفس من أفكار ، وما تستخدمه من أصوات لغوية ؟ ومعنى آخر : هل يمكن أن يكون هناك فكر بلا لغة ؟ أو لغة بلا فكر ؟

فالمسار الفكري لقضية الإعجاز قد قادنا - كما رأينا - إلى أمور أخرى تنتمي إلى الطبيعة الإنسانية وأدائها اللفظي في عملياتها الظاهرة أو الباطنة . وبالضرورة لابد أن يكون لذلك كله تأثير مباشر أو غير مباشر على مفهوم (الأسلوب) في البعثات القديمة ، لغوية كانت أم غير لغوية .

فلذلك لا شك فيه أن استخدام القدماء لكلمة (الأسلوب) قد ارتبط بفهمهم للكلام الإلهي ومقارنته بالكلام البشري ، كما ارتبط بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب . أحدهما خفي غير ملموس ، والآخر متجسد في الصياغة اللفظية .

وطبيعة البحث القديم جعلت من دراسة الأسلوب عملية متكررة في أكثر من باب من أبواب كل مؤلف ، ولكن ما يهمنا هو أن نعرض لمن تناولوا كلمة (الأسلوب) صراحة ، من أجل تحديد مجال الدراسة ، حتى لا نفع في تكرار ما سبق عرضه من مباحث القدماء في المؤلفات الحديثة .

- ٢ -

وسوف نجد رجلاً كابن قتيبة يرتبط عنده مفهوم الأسلوب بتلك الخلفية الفكرية التي عرضنا لها ، والتي سيطرت سيطرة تكاد تكون كاملة على بيئة الدارسين القدماء ، فهو في كتابه (تأويل مشكل القرآن) يعرض لكثير من القضايا الدينية واللفظية والبيانية ، وهو في كل ذلك يمثل طبيعة أهل السنة وموقفهم في مواجهة المعتزلة .

والملاحظ أن الأسلوب - عنده - كان ذا طبيعة مزدوجة ، من

حيث ارتبط بجانبين متوالفين ، يتصل أولهما بالصورة الذهنية للمعاني ، ويتصل الآخر بالناحية المحسوسة للصياغة .

وهذا الاتصال الذهني يمكن تبيينه في ربطه للفظ (الأسلوب) بطرق العرب المتعددة ، التي يستعملونها في أداء المعاني التي يقصدها ، وكان هذه الطرق أصبحت خاصة فنية تميزهم ، وتلازمهم ، كما أن لكل أمة خاصتها التي هي علامة لها ودليل عليها .

« ولما يعرف فضل القرآن من كثرة نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب واقتناها في الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات ، فإنه ليس في الأمم أمة أوتيت العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب بخصيص من الله لما أرحمه في الرسول وأراه من إقامة الدليل على نبوته بالكتاب ، فجعله علمه ، كما جعل علم كل نبي من المرسلين من أشبه الأمور بما في زمانه المبعوث فيه ، فكان لموسى فلق البحر واليد والعصا ، وتفجر الحجر في التيه بالماء الرواء ، إلى سائر إعلامه زمن السحر . وكان لعيسى إحياء الموتى ، وخلق الطير من الطين ، وإبراء الأكمه والأبرص ، إلى سائر إعلامه زمن الطب . وكان لمحمد ﷺ الكتاب الذي لو اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثله لم يأتوا به ، ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً ، إلى سائر إعلامه زمن البيان .

فالخطيب من العرب إذا رنجل كلاماً في نكاح أو جمالة أو تحضيس أو صلح ، أو ما أشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد ، بل يفتن ، فيختصر ثائرة إرادة التخفيف ، ويطيل ثائرة إرادة الإفهام ، ويكرر ثائرة إرادة التوكيد ، ويغنى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعمى ، ويشير إلى الشيء ويكنى عنه ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وكثرة الحشد ، وجلالة المقام .

ثم لا يأتى الكلام كله مهذباً كل التهذيب ، ومصفى كل التصفية ، بل يمزج ويشوب ، ليبدل بالنقص على الوافر ، وبالثقل على الثمين ، وليرجعل كله بحراً واحداً لبخسه بهاءه ، وسلبه مائه^(٥)

ويكاد يكون الجانب الآخر المتصل بالناحية المحسوسة شبيهاً بما قال به عبد القاهر الجرجاني بعد ذلك في نظرية النظم عن طرق الأداء الفني ، واعتمادها على نسق تعبيرى معين ، يصنعه النحو باحتمالاته المتعددة ، وإمكاناته في الربط بين المفردات ، ثم بين الجمل .

فالعرب لها المجازات في الكلام ، ومعناها طرق القول ومآخذها ، ففيها الاستعارة والتشليل والقلب ، والتقديم والتأخير ، والحذف والتكرار ، والإخفاء والإظهار ، والتعريض والإفصاح ، والكتابة والإفصاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص^(٦)

فبالأسلوب أصبح جُماع الطاقات التعبيرية التي تتعلق بفرض معين من أغراض الكلام . وبمعنى آخر ، فإن المبدع عليه أولاً أن يحدد الإطار الدلالي الواسع الذي سوف يتحرك فيه ، ثم ينبثق ذلك اختيار الطريقة الملائمة التي ينظم بها مفرداته لكي تكون قادرة على نقل أفكاره على النحو الذي تكونت عليه في عملياته النفسية .

الألفاظ على أنها نتاج معاناة شديدة ، لأنها وليدة العقل وبنيت الفكر .
ويعنى آخره الصورة النفسية للصياغة البيانية .

و أما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والخلق فيها أكثر ، لأنها لجام
الألفاظ وزمام المعاني ، وبه تنتظم أجزاء الكلام ، ويلتزم بعضها
ببعض ، فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان (١١)

وهذا التصور المزدوج للأسلوب يجعل له ارتباطا بتنظيم أجزاء
الكلام من ناحية ، وارتباطا بالجوانب الدلالية من ناحية أخرى ،
وكلما تعددت أشكال هذا التنظيم ، تعددت الأساليب ، وتميز بعضها
عن بعض . غير أن الناحية الدلالية ثابته في المقام الأول بالنسبة لهذا
التمايز .

ويبدو أن سيطرة قضية الإحجاز ، واعتمادها على المقارنة بين التعبير
القرآن وغيره من التعبيرات ، كانت وراء حركة الخطأ في دهره إلى
قصر المقارنة على المجال الدلالي الواحد . وهذا تسقط كل المقارنات
التي حاول بعض الطاعنين عقدها بين القرآن وبعض النماذج
الشعرية .

وهناك وجه آخر يدخل في هذا الباب وليس بمحض المعارضة ،
ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجري أحد
الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون
أحدهما أبلغ في وصف ما كان من بابه من الأخرى نعت ما هو بإزائه ،
وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي ذؤاد الإيادي والنايفة الجعدي في صفة
الحليل ، وشعر الأعشى والأحطل في نعت الحمر ، وشعر الشماخ في
وصف الحمر ، وشعر ذى الرمة في صفة الأطلال والدمع ، ونعوت
البراري والقفار ، فإن كل واحد منهم وصادف لما يضاف إليه من أنواع
الأمور ، فيقال : فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي
يذهبها في شعره ، وذلك بأن تتأمل نط كلامه في نوع ما يعنى به
ويصفه ، أو تنظر فيها يقع تحت من النعوت والأوصاف ، فإذا وجدت
أحدهما أشد تقصيا لها ، وأحسن تحليفا إلى دقائق معانيها ، وأكثر
إصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق ، وقضيت له بالبريز . (١٢)

فالخواص الفنية للأسلوب تعتمد على الناحية الدلالية ، ومن ثم
تكون هي مجال المقارنة والموازنة . وعلى هذا تعدد الأساليب بقدر
تعدد الأغراض وتنوعها .

ومن خلال حركة الخطأ داخل حلقة الإحجاز يربط الأسلوب
أيضا بازواجية أخرى هي (الكلام العربي ، والكلام المحدث) ،
ذلك بأن القرآن نزل على ما وجد في كلام العرب الأول ، ولذا كان أبو
عمرو بن العلاء يقول : « اللسان الذي نزل به القرآن وتكلمت به
العرب على عهد النبي ﷺ عربية أخرى غير كلامنا هذا » . (١٣) ولهذا
صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين ولا يستشهدون به ، وإنما
يرجعون في الاستشهاد إلى شعراء الجاهلية والمخضرمين منهم ، وإلى
الطبقة الثالثة التي أدركت المخضرمين ، لعلمهم بما دخل (الكلام
المحدث) من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول ، فمن لم يقف
على هذه الأسباب ثم قاس ما جمعه من تلامذ الكلام الأول واعتبره بما
وجد عليه كلام الإنشاء من المتأخرين ، عى بشيء كثير من الكلام
وأفكره ، وأما من تبحر في كلام العرب ، وعرف أساليب الواسعة ،
ووقف على مذهب القديمة ، فإنه إذا ورد عليه منها ما يخالف المجهود
من لغة أهل زمانه لم يسرع إلى التكبر فيه والتلحين . (١٤)

ومن هنا يكون تعدد الأساليب راجعا إلى تعدد المقامات
والأحوال ، ثم إلى الإطارات الدلالية الواسع للكلام ، ثم إلى المقدرة
الخاصة في نظم الكلام على نحو مخصوص .

وطبيعة التناول للكلام الإلهي - والقرآن بوصفه كلام الله - جعل
هناك حاجزا دينيا صلبا يحول بين تناول القرآن تناولاً فنيا بالنسبة
لمصدره ، أي أنه كان من المحال ربط الصورة الخاصة للصياغة القرآنية
بالأحوال الإلهية ، وإنما كان المتاح الديني هو ربطها بأحوال المتلقين
فحسب .

وهذا بدوره يفسر لنا اتجاه كثير من الدارسين - ومنهم ابن قتيبة -
إلى ربط الأسلوب بمقتضيه لا بمبدعه . ولما كان ابن قتيبة قد حصر نفسه
داخل الإطار القرآني ، فإنه في تناوله لمفهوم الأسلوب يربطه - غالبا -
بالنثر دون الشعر ، ومن النثر بالخطابة دون غيرها ، فالخطابة أكثر
ألوان الفنون القولية ارتباطا بالمتلقى ، فردا كان أم جماعة .

وفي الوقت نفسه نجد رجلا كابن الأثير - برغم بعد المسافة
الزمنية - يتحرك بعيدا عن قضية الإحجاز . وهو وإن ربط الأسلوب
بكيفية أداء المعنى كإبن قتيبة ، كان أكثر انطلاقا في الاتصال بالشعر
والشعراء ، فجعل أوجه التصرفات في المعاني والافتنان فيها أشد
ما يميز أسلوب الشاعر . ذلك بأن الشاعر المفضل هو الذي إذا أخذ
معنى من المعاني تصرف فيه على وجوه مختلفة ، وأخرجها في ضروب
الأساليب . وكذلك فعل جرير ، فإنه أبرز من هجاء الفرزدق بالقين
كل غريبة ، وتصرف فيه تصرفا مختلف الأنحاء ، فمن ذلك قوله :

ألمى أباك عن المكارم والملا
لئلا الكنائف وارفتاع المرحل (١٥)

وقوله :

وجد الكنيف ذخيرة في قبره
يبكى صدها إذا تصدع مرحل
قال : وكيف ترفع الأكيار ؟ (١٦)

وقوله :

إذا أباننا وأبوك عدوا
فأورثك العلاء وأورثوني
وسيف أبي الفرزدق فاعلموه

فانظر أيها الواقف على كتابي هذا إلى هذه الأساليب التي تصرف
فيها جرير وأدارها على هجاء الفرزدق بالقين ، فقال أولا : إن أباه
شغل عن المكارم بصناعة القيون ، ثم قال ثانيا : إنه يبكى عليه
ويندبه بعد الموت المرحل والبرمة الأعشار التي يصلحها ، ثم قال
ثالثا : إن أباك أورثك آلة القيون ، وأورثني أبي رباط الخيل .

وقد أورد جرير هذا المعنى على غير هذه الأساليب التي ذكرتها (١٧)

وفهم ابن الأثير يتصل بشكل أو بآخر بما رأينا عند ابن قتيبة ، وإن
كان الأول أكثر تحررا من قضية الإعجاز ، ومن ثم أكثر دقة في تصور
الأساليب وارتباطها بطرق القول وفنونه في الشعر أو في النثر .

ونكاد تكون ازدواجية الأسلوب أكثر وضوحا عند الخطابي ، ذلك
لأنه كان أكثر ارتباطا بقضية الإعجاز ، فنظر إلى المعاني التي تحملها

وينبغي علينا أن نبين أنه ليس من باب السجع ، ولا فيه شيء منه ، وكذلك ليس من قبيل الشعر ، لأن من الناس من زعم أنه كلام مسجع ، ومنهم من يدعي فيه شعرا كثيرا . والكلام عليهم يذكر بعد هذا الموضع .

فهذا إذا تأملته تبين - بخروجه عن أصناف كلامهم ، وأساليب خطابهم - أنه خارج عن العادة ، وأنه معجز . وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن ، وتميز حاصل في جميعه . (٢٠)

وإيفال الباقين في عملية التمييز والتفرد لأسلوب القرآن جعله يسرف في رصد الفروق بينه وبين غيره من أساليب الكلام ، حتى قال بنفى السجع عن القرآن ، وربما جعل للسجع - نتيجة لذلك - طبيعة مستقلة بما هو نوع من أنواع الأسلوب . ولو كان القرآن سجعاً لكان غير خارج عن أساليب كلامهم ، ولو كان داخلاً فيها لم يقع بذلك إعجاز . (٢١)

وكذلك الأمر بالنسبة لآلوان الأداء التي تعتمد على نوع من الإيقاع الموسيقى ، كالشعر مثلاً ، ذلك أن الفصحاء منهم حين أورد عليهم القرآن ، لو كانوا يمتدونه شعراً ، ولم يروه خارجاً عن أساليب كلامهم ، لبادروا إلى معارضته ، لأن الشعر مسخر لهم مسهل عليهم ، ولهم فيه ما حلت من التصرف العجيب والاقتدار اللطيف . (٢٢)

والمبالغة أو الإسراف هنا في نفى خصائص الشعر أو النثر عن القرآن ، يبدو أنه كان مدخلاً طبعياً لأفكار السلفين عموماً حول القرآن ، ورفضهم لأن يكون حادثاً مخلوقاً ، لأنه إذا كان مغايراً لسواه من الأساليب - وهي مخلوقة - فإن الناتج المنطقي أنه غير مخلوق .

ومن المدهش أن ازدواجية الأسلوب عند الباقين قادت إلى ربط الأسلوب بصاحبه ربطاً محكماً ، على غير المألوف في الدراسات القديمة . فالكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة في النفوس ، وهذه الأغراض لا يمكن التوصل إليها بأنفسها ، بل هي محتاجة إلى ما يعبر عنها ، ومن هنا تكون قيمة الأسلوب بمقدار تعبيره عن هذه الأغراض ، فما كان أقرب في تصويرها ، وأظهر في كشفها للفهم الغائب عنها ، وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد ، وأشد تحفيظاً في الإيضاح عن المطلب ، وأعجب في وضعه ، وأرشق في تصرفه ، وأبرع في نظمه ، كان أولى وأحق أن يكون شريفاً .

وتتمثل قمة الربط بين الأسلوب وصاحبه عندما يربط الباقين النطق بالخط ، والنطق هو مجرد حركة المعنى الداخلية ، والخط هو مصورها المرئي . وبما أن الخط يدل على صاحبه بما يجذبه فيه من رشاقة وصحة وسلامة ولطف ، كذلك النطق يربط بصاحبه ويدل عليه ، بل إن الخط والنطق كليهما عملية فنية تقوم على نقل المشاعر بجانب نقل الأفكار ، ولذا « شبهوا الخط والنطق بالتصوير ، وقد أجمعوا أن من أحسن المصورين من صور لك الباكى المتضاحك ، والباكى الحزين ، والضاحك المتباكى ، والضاحك المستبشر . وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للنبر » . (٢٣)

وأساس هذا الربط بين الأسلوب والازدواجية المشار إليها أن الخطأ كان يصعد رد إنكار من يعرض لقوله تعالى : « ومن يرد فيه بإلحاد بظلم » ودخول البلاء فيه ، حيث ذكر أن هذا الحرف كثيراً ما يوجد في كلام العرب الأول الذي نزل القرآن به ، وإن كان يمز وجوده في كلام المتأخرين . (٢٤)

ويمكن أن نسلك الباقين - بوصفه أشعرياً - في سلك من نظرنا إلى الأسلوب نظرة مزدوجة على أساس أن مناهج الإعجاز عنده هو نظم القرآن وأسلوبه المتميز . ولتأكيد هذه الازدواجية نجد أنه يحمل نظم القرآن على سماع الكلام من القديم سبحانه وتعالى ، فمن يسبح القرآن ، يعلم أنه كلام الله . (٢٥)

وترتبط هذه الازدواجية بازدواجية أخرى تتصل بالأداء اللغوي عموماً من خلال مستويين محددين :

الأول : مستوى الأداء الفني (الشعر والرسائل والخطب) ، وهذه الثلاثة أصول ما يبين فيه التفاسيح ، وتقصد فيه البلاغة .
الثاني : مستوى الأداء الهجومي المألوف ، وهو الكلام الدائر في المحاورات ، ويتميز بشدة التفاوت فيه ، لأن التحمل فيه قليل . (٢٦)

وبما أن المستوى الأول هو مجال المقارنة لإظهار التميز والتفوق ، فإن طبيعة الأسلوب ترتبط - عند الباقين - بالجنس الأدبي الذي يرد فيه ، لأن لكل منها خواصه الفنية التي تتطلب نظمها في أسلوب يلائمها . وكذلك القرآن ، فإن له أسلوباً متفرداً ينتهي في الفصاحة .
« والختامي في الفصاحة والعلم بالأساليب التي يقع فيها التفاسيح ، متى سمع القرآن عرف أنه معجز » . (٢٨)

فإدراك اللسان العربي ، وتعرف أساليب الكلام فيه ، ووجوه تصرف اللغة ، ومعرفة القدر الذي ينتهي إليه وسع التكلم من الفصاحة ، ومعرفة ما يفرج عن الوسع ، ويتجاوز حدود القدرة ، هو وسيلة إدراك الإعجاز ، كما هو وسيلة التمييز بين الأجناس المختلفة من الخطب والرسائل والشعر . (٢٩)

ويبدو أن الباقين اتخذ من التقسيم لأنواع الأداء طريقاً لإثبات تفرد القرآن وانفصاله عنها ، سواء في ذلك ضروب الصناعة التي يعبرها الشعراء ويستخدمونها في شعرهم ، أو ضروب الصناعة وطرقها في الكلام المعدل المسجوع ، أو الموزون غير المسجع ، أو الذي يرسل إرسالاً .

« ذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، وتباين مذاهبه ، خارج عن المجهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد ، وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجوع ، ثم إلى معدل موزون غير مسجع ، ثم إلى ما يرسل إرسالاً ، فتطلب فيه الإصانة والإفادة ، وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف ، وإن لم يكن معتدلاً في وزنه ، وذلك شبيهة بجملة الكلام الذي لا يتمثل فيه ، ولا يصنع له . وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ، ومباين لهذه الطرق .

- ٣ -

عليه الكلام ، أو بمعنى آخر بالطريقة الفنية التي يعرض بها الشاعر فكرته .

فابن المعتز يصف السيف في أبيات يعلى فيها لهزته ، فجعلها رعدة تناله من خوف الممدوح وهيته بقوله :

وفارس أغمس في جنة يقطع السيف إذا ما ورد
كأنه ماء عليه جرى حتى إذا ما غاب فيه جد
في كفه غضب إذا هززه حبسته من خوفه يرتعد

فقد أثر ابن المعتز نسقا وأسلوبا كان له تأثيره في غيره من الشعراء ، كابن بابك في قوله :

فإن عجمتى نبوب الخطوب وأوهى الزمان قوى منى
فما اضطرب السيف من خيفة ولا أرعس الرمح من قسرة

« إلا أنه ذهب بها في أسلوب آخر ، وقصد إلى أن يقول : إن كون حركات الرمح في ظاهر حركة المرتعد لا يوجب أن يكون ذلك من ألم عارض ، وكأنه عكس القضية فأبى أن تكون صفة المرتعد في الرمح للعلل التي لملها تكون في الحيوان » . (٢٥)

وتأكيدا لهذا التصور الذهني يكون الأسلوب بمثابة نظم للمعاني ، لأنه لا يتوهم متوهم إلى أننا نحتاج لطلب اللفظ ، بل الذي يحتاج إلى طلبه هو نظم المعاني . والجرجاني يدعونا للرجوع إلى أنفسنا فننظر هل يتصور أن ترتب المعاني أساء وأفعال وحروف في النفس ثم يخفى علينا مواقعها في النطق حتى يحتاج ذلك إلى فكر وروية ؟ وذلك ما لا يشك فيه عاقل إذا هو رجع إلى نفسه .

وعلى هذا لا يقبل القول بالإعجاز في تلازم الحروف حتى بعد أن يكون اللفظ دالا ؛ لأن ذلك يؤدي إلى صعوبة مرام اللفظ بسبب المعنى ، وذلك محال ؛ لأن الذي يعرفه العقلاء عكس ذلك ، وهو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ ؛ فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ ؛ وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت إردافا لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت في ضرب من المجاز ، أو أخذت في نسوع من الاتساع ، وبعد أن تطلعت على الجملة فسرنا من التلطف » . (٢٦)

فالحق - عنده - أننا لا نطلب اللفظ بحال ، وإنما نطلب المعنى ؛ فإذا وقعنا على المعنى فاللفظ بإزاء النظر . فالأسلوب - إذن - ينصب على الطريقة الخاصة في ترتيب المعاني ، عن طريق إمكانات النحو التي بها يتميز ضرب عن ضرب ، وأسلوب عن أسلوب .

وكما يرتبط الأسلوب بالطريقة الخاصة في الأداء ، فإنه أيضا يرتبط بكيفية الإفادة من الطاقات التعبيرية في اللغة .

فلاستمارة لها أساليبها التي تأتي عليها ، ومنها ما لا يعرفه ولا يصل إليه إلا ذوق الروحية والأذهان الصافية ، والعقول النافذة ، والطباع السليمة ، لأن لها أساليب كثيرة ، ومسالك دقيقة مختلفة . (٢٧)

والتمثيل أيضا ؛ وإن كان مما مضى إلا أن الأسلوب غيره ، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه

فلنا إن المسلمين الأوائل قد أدركوا إعجاز القرآن بالفطرة ، وقد كتمهم في تحسس مواضع الجمال في تعبيرات الكتاب الكريم ، ثم تطور الأمر واحتاج إدراك هذا الإعجاز إلى إعمال فكر وإجهاد عقل ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لاتصال الثقافة العربية بغيرها من الثقافات التي أخذت منها كما أعطتها . فقد اتسعت الدولة الإسلامية ، واحتوت على جنسيات مختلفة ذات ثقافات متباينة على نحو طبع المجتمع بتيارات تتفق مع هذه الثقافات وتتواءم معها .

وقد كان الطابع الغالب على المشرق الإسلامي هو التجريد العقل الذي لود النتاج الفكري في هذه المنطقة بلونه الخاص .

ونتيجة لذلك انجذب الدارسون المشرقيون إلى قضايا المنطق والفلسفة ، وألّبوا مؤلفاتهم ثوبا علميا منظما ، دون إعطاء أهمية كبيرة للجانب التطبيقي إلا في القليل ، فأصبح الجمال - عندهم - جمالا مقعدا ، والذوق تحكما عقليا ؛ فالكلام يقاس بما فيه من موافقة العقل والمنطق ، لا بما فيه من موافقة الإحساس والشعور .

أما في مصر والشام فقد سيطر اتجاه آخر يعتمد الذوق الأدبي ، والحس الجمالي الذي يختلف في كثير من ملامحه عن اتجاه أولئك المشرقيين . ومن هنا غلب عليه طابع الاهتمام بالرواية ، وحفظ المأثور العربي القديم وترديده ، في الشعر أو في النثر ، فقد غلب الجانب التطبيقي وانحصر الاهتمام بالجانب النظري .

وبين هؤلاء وأولئك ظهر تيار يجمع بين العقل والنقل ، يأخذ من المشرقيين بعض تحريديتهم ، واهتمامهم بالتنظير المنظم ، كما يأخذ من الآخرين اهتمامهم بالتطبيق ، والإكثار من الشواهد ، وتحكيم الذوق المدرب في مسائل الفنون وفنونه .

ولا شك أن كل هذا قد انعكس بشكل أو بآخر على إدراك مفهوم الأسلوب وإن لم يبلغ ذلك تأثير قضية الإعجاز في هذا المجال ، بل ربما ازداد هذا التأثير بحيث أصبح نظرية كاملة عند عبد القاهر الجرجاني ، ينطلق منها إلى الكشف عن الإمكانات التعبيرية في الصياغة الأدبية عموما ، والصياغة القرآنية على وجه الخصوص .

والجرجاني في تناوله لكلمة (الأسلوب) لا ينفصل عن مفهومه للنظم ، بل إنه يطابق بينها بوصفها مثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعي ، ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تصنع نسقا وترتبا من خلال الاحتمالات النحوية القائمة في بنية الجملة ، لأن توالي الألفاظ في النطق لا يصنع نسقا أبدا ، وإنما يصنعه قصد المبدع إلى التاليفات بأسلوبها الذي يميزها ، والذي يرتبط - غالبا - بالغرض العام من الكلام .

واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه ، أن يتبدى الشاعر في معنى له وغرض أسلوبيا ، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجئ به في شعره ، فيشبه بمن يقطع من أدبه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها ، فيقال قد احتذى على مثاله . (٢٨)

والتصور الذهني للأسلوب - هنا - قد ارتبط بالغرض الذي يسعى إليه الشاعر ، ولكنه من ناحية أخرى قد ارتبط بالنسق الذي يتألف

افتره) ، لأن (أم) هي المنقطعة الكائنة بمعنى (بل) ، و (الهزمة) إنكار لقولهم ، وتعجب منه لظهور أمره في عجز بلغائهم عن مثل ثلاث آيات منه ، ثم أضرب عن الإنكار إلى إثبات أنه الحق من ربك. (٣١٤) ومعالج الزخشرى أسلوب التمثيل بوصفه خاصية تعبيرية لها دورها في إبراز المعنى ، ورفع الاستار عن الحقائق ، حتى تترك للتخيل في صورة المحقق ، والمتوهم في معرض التيقن ، والغائب كأنه شاهد ، مطبقاً ذلك على قوله تعالى : (إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا) .

يقول : . . ونحو هذا الكلام كثير في لسان العرب ، وما جاء القرآن إلا على طرقهم وأساليبهم . . . كذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها ، وثقل حملها ، والوفاء بها . فإن قلت : قد علم وجه التمثيل في قولهم للمنى لا يثبت على رأى واحد : أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى ، لأنك مثلت حاله في تميله وترجمه بين الرأين ، وتركه المعنى على أحدهما بحال من يتردد في ذهابه فلا يجمع رجليه للمضى في وجهه . (٣٢٠)

فالزخشرى في تحليله للنص القرآن كان خاضعاً لمهجه الاعتزالي ، فنظر إلى الأسلوب على أنه حادث مخلوق ، وساعده على هذا النظر اعتماده على مناهج البحث البلاغي من ناحية ، ثم استعانته بإمكانات النحو من ناحية أخرى ، فافاد من كل ذلك في رصد الخواص الأسلوبية ، محاولاً الوصول إلى أقصى درجة من التلويح الانطباعي ، وأقصى درجة من الرصد الموضوعي . وقد وفق في ذلك - برغم التناقض بين الأمرين - حيث ربط بين التأثير الانفعالي لدى المتلقي ، والخصائص التعبيرية في النص اللغوي عامة ، والقرآن خاصة .

معنى هذا أن التأثير الانفعالي كان ممثلاً للناحية الذاتية ، في حين كان رصد الخواص التعبيرية هو ممثل الناحية الموضوعية ، ومحاولة التوفيق بينهما كانت هي مجال حركة الزخشرى التطبيقية .

وإذا كانت ثنائية الأسلوب قد تلاشت عند الزخشرى لمبدأها قد عادت في شكل منطقي عند فخر الدين الرازي ، حيث نظر إلى الأسلوب بوصفه صورة ذهنية لها طابعها المتفرد في كل جنس من أجناس الكلام . ويكاد الرجل يقترب شيئاً ما من حدود الإدراك المحدث للأسلوب في كونه صورة شخصية لا يمكن تكرارها ، ولا نجد لها شبيهاً إلا من حيث العموم المطلق فحسب .

ولعله من أجل ذلك لم يكن الإعجاز - عنده - منوطاً بالأسلوب ، لأن لكل أسلوب خواصه الفنية التي ينفرد بها . وهذا التصرف يصح وصف كل أسلوب على حدة بالإعجاز . يقول الرازي : « من الناس من جعل الإعجاز في أن أسلوبه مخالف لأسلوب الشعر والخطب والرسائل ، ولا سيما في مقاطع الآيات مثل (يعلمون ويؤمنون) ، وهو أيضاً باطل من خمسة وجوه :

الأول : لو كان الابتداء بالأسلوب معجزاً لكان الابتداء بأسلوب الشعر معجزاً .

الثاني : أن الابتداء بأسلوب لا يمنع الغير من الإتيان بمثله .

الثالث : يلزم أن الذي تعاطاه مسيلمة من الحمافة في (إنا أعطيناك

بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتياجه أشد » . (٣٢٨)

وكذلك الأمر في (قلب التشبيه) ، ففى قول محمد بن وهب : وبدأ الصباح كأن غرته وجهه الخليفة حين يمدح نجد أن الشاعر جعل وجه الخليفة أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بهذه النية أن يجعل الصباح فرحاً ووجه الخليفة أصلاً ، « واعلم أن هذه الدعوى وإن كنت تراها تشبه قولهم : لا يندى أوجهه أنور أم الصبح ؟ وغرته أضوأ أم البدر ؟ وقولهم إذا أفرطوا : نور الصباح يخفى في ضوء وجهه ، أو نور الشمس مسروق من جبينه ، وما جرى في هذا الأسلوب من وجوه الإغراق والمبالغة ، فإن في الطريقة الأولى خلاصة وشيئا من السحر » . (٣٢٩)

وعلى كل فمفهوم عبد القاهر للأسلوب يرتبط بتنظيراً وتطبيقاً بمفهومه للنظم ، من حيث كان هذا النظم عملية توفيق بين الجانب النفسى للصياغة ، والجانب اللفظي لها .

وقد تشرب الزخشرى روح عبد القاهر الجرجاني وانطلق في تفسيره للقرآن من خلال مفهوم النظم ، دون تناس لمقيدته الاعتزالية ، فكان الأسلوب - عنده - صورة للخواص التعبيرية التي تشكل بها الجملة ، وتكاد تفقد عنده هذه الثنائية التي ميزت الأشاعرة في إدراكهم لمفهوم الأسلوب .

ومعنى آخر يفقد مفهوم الأسلوب صورته الذهنية التي ارتبطت بتقديم الكلام ، ويحفظ بالجانب الحسى ، أو الإمكانات التعبيرية القائمة في بنية الكلام . وهذا ما نلاحظه في ربطه لهذه الإمكانات بلفظة الأسلوب ، ففى (الالتفات) يقدم نموذجاً تطبيقياً في قوله تعالى : (الحمد لله رب العالمين ، الرحمن الرحيم ، مالك يوم الدين ، إياك نعبد وإياك نستعين ، اهدنا الصراط المستقيم ، صراط الذين أنعمت عليهم ، غير المغضوب عليهم ، ولا الضالين) .

« فإن قلت : لم عدل عن لفظ النية إلى لفظ الخطاب ؟ قلت : هذا يسمى الالتفات في علم البيان ، قد يكون من النية إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى النية ، ومن النية إلى التكلم ، كقوله تعالى : (حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم) ، وقوله تعالى : (والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه) ، وقد التفت إمرؤ القيس ثلاث التفاتات في ثلاثة أبيات :

تساول لهلك بالإمـد ونام الحـل ولم تـرقد
وسات وساتت له لـيلة كـليـلة فـى العائـر الأرمـد
وذلك من نـبأ جـامـل ومـعـبرته من أب الأسود

وذلك على عادة افتنائهم في الكلام وتصرفهم فيه ، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد » . (٣٣٠)

ويستمر الزخشرى في ربط الأسلوب بالخواص التعبيرية في كشفه عن وجوه الحسن في قوله تعالى : (ألم ، تنزيل الكتاب لا ريب فيه من رب العالمين . أم يقولون انتراء بل هو الحق من ربك) فيقول : « وهذا أسلوب صحيح محكم . أثبت أولاً أن تنزيله من رب العالمين ، وأن ذلك ما لا ريب فيه ، ثم أضرب عن ذلك إلى قوله : (أم يقولون

أفانين سحرها ، ولا كالأسلوب الحكيم فيها ، وهو تلقى المخاطب بغير ما يتربى . (٣٤)

وهذه الخاصية ترتبط أصلاً بالإدراك النفسى الداخلى لدى المخاطب ، فـ « هذا الأسلوب الحكيم لربما صادف المقام فحرك من نشاط السامع ما سلبه حكم الوقور ، وأبرزه في معرض المسحور . وهل الآن شكيمة الحجاج لذلك الحارثى ، وصل سخيمته حتى أثر أن يحسن على أن يسر ، غير أن سحره بهذا الأسلوب ، إذ توهده الحجاج بالقيدي في قوله : لأحملك على الأدهم . فقال متغابها : مثل الأمير يحمل على الأدهم والأشهب » (٣٥)

وبجانب هذا الفهم في ربط الأسلوب بالخواص التعبيرية ، نجد للسكاكى أيضاً بعض إشارات يرد فيها الأسلوب على معنى الطريقة والمنهج ، فقد ألح عليه بعض فضلاء زمانه في أن يصنف « لهم مختصراً يحفظهم بأوفر حظ منه ، وأن يكون أسلوبه أقرب أسلوب من فهم كل ذكى » (٣٦) ، فقدم مفتاح العلوم على تلك الخطوة التى جاء عليها من السير على أسلوب معين في تقسيم الكتاب ثلاثة أقسام : الصرف ، النحو ، المعاني والبيان .

فمفهوم الأسلوب هنا قد اتسع ليغطي منهجا متكاملًا لكتاب مؤلف ، وما أظن أن هذا المفهوم قد ورد عند مؤلف آخر من القدماء .

وإذا كان الزخشرى والرازى والسكاكى يمثلون تيار السيطرة العقلية ، فإن افتراقهم جاء من كونهم جميعاً من شراح عبد القاهر الجرجاني . غير أن الزخشرى حاول نقل النظم من مستواه النظيرى إلى تطبيقات قرآنية ، والرازى صرف همه إلى جعل النظم قضايا نظرية مجردة ، أما السكاكى فقد جعل مهمته التنظيم الدقيق لكل ما جاء مفرداً عند عبد القاهر ، والتفصيل الموسع ، لكل ما جاء مجملًا عنده .

وإذا كان الزخشرى قد استطاع التوفيق بين اتجاهه العقل وقدرته التطبيقية لكثير من أفكار عبد القاهر ، فإن العلوى كان أكثر توفيقاً في هذا المجال ، فقد ضعت ثقافته الكلامية ولم يكن لها إلا بعض التأثير هنا أو هناك في صفحات كتابه (الطراز) ، حتى يمكننا القول إن هذا المؤلف ينتمى فكرياً إلى محور الثقافة الشامية المصرية التى وازنت بين العقل والنقل ، وواءمت بين التجريدات النظرية والنواحي التطبيقية . وهله الموازنة وردت فيها كلمة الأسلوب في سياقات مختلفة ، لتأخذ - تبعاً لذلك - مدلولات مختلفة أيضاً .

فالعلوى أحياناً يساوى بين النظم والأسلوب ، موافقاً عبد القاهر ، ومخالفاً ما اعتنقه الرازى قبله ، ففى حديثه عن أحوال التأليف وبيان ظهور المعاني المركبة يقول :

« يجب على الناظم والتأثر فيها يقصد من أساليب الكلام مراعاة ما يقتضيه علم النحو ، أصوله وفروعه ، من تعريف المبتدأ ، أو تقديمه وجوبا إذا كان استفهاماً أو شرطاً ، وجوازا في غير ذلك ، ومراعاة تنكير الخبر وتقديمه إذا كان المبتدأ نكرة ، وأن يراعى في الشرط والجزاء كون الجملة الأولى فعلية وجوبا ، والثانية بالفاء إذا كانت جملة اسمية ، أو فعلية إنشائية كالأمر والنهى ، أو خبرية ماضية ، وأن

الجماهر فصل لربك وجاهر) وكذلك (والطاحنات طحنا) - في أعلى مراتب الفصاحة .

الرابع : لما فاضلنا بين قوله تعالى : (ولكم في القصص حياة) ، وبين قولهم : (القتل أنفى للقتل) لم تكن المفاضلة بسبب الوزن ، والإعجاز إنما يتعلق بما به ظهرت الفضيلة . الخامس : وهو أن وصف بعض العرب القرآن بأن له خلوة ، وأن عليه لظلاوة ، لا يليق بالأسلوب » (٣٧)

وقد نتصور بداية أن فهم الرازى هنا لا يختلف كثيراً عن فهم الباقلان هناك ، حيث ربط كل منهما بين الأسلوب والجنس الأدبى الذى يرد فيه . لكن التدقيق يقتضى وجود نوع مغايرة واختلاف . ذلك أن الباقلان شطر الأداء اللغوى شطرين : قرآن وغير قرآن ، وغير القرآن فيه الشعر ، والكلام الموزون غير المقفى ، والكلام المعدل المسجوع ، أو المعدل الموزون غير المسجع ، أو الذى يرسل إرسالا . ومعنى آخر رأى الباقلان أن هناك كلاما سماعيا وكلاما أرضيا ، ولكل أسلوبه وخواصه التى ينفرد بها ، لكن أحدهما - وهو القرآن - يعلم الآخر ويفوقه ، في حين جعل الرازى أقسام الكلام أجناسا متساوية من حيث الأسلوب : القرآن . الشعر . النثر . وعلى هذا الأساس رفض أن يكون الأسلوب مرجعا للإعجاز .

ويكاد يكون هذا الفكر المنطقى المنظم تطبيقيا عند الزخشرى ، وتجريديا عند الرازى ، هو الذى هيا للسكاكى أن يوغل في المنطقية من ناحية ، ويحتفظ ببعض الجوانب التطبيقية من ناحية أخرى .

لقد استوعب السكاكى ما قدمه الزخشرى ، أو لنقل ارتضى ما قدمه في استعمال كلمة الأسلوب مرتبطة بالخواص التعبيرية ، فبحث (الالتفات) وجعله خاصية تتصل بما يطابق مقتضى الحال ، ومن ثم أدخله في مباحث المعاني ، وقرن استعماله بكلمة الأسلوب في قوله : « أعلم أن هذا النوع ، أهنى نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة لا يختص المسند إليه ، ولا هذا القدر ، بل الحكاية والمخاطب والغيبة ثلاثها ينقل كل واحد منها إلى الآخر ، ويسمى هذا النقل الثلاثا عند علماء المعاني والعرب يستكثرون منه ، ويرون أن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع ، وأحسن نظرية لنشاطه ، وأملا باستدوار إصغائه . وهم أحرياء بذلك ، ليس قرى الأضياف سجنهم ، ونحمر المشار للضيف دأهم وهجرهم ، لا مزقت أبدى الأدوار لهم أدما ، ولا أباحت لهم حرما ، أنشراهم يحسون قرى الأشباح فيخالفون فيه بين لون ولون ، وطعم وطعم ، ولا يحسون قرى الأرواح فلا يخالفون فيه بين أسلوب وأسلوب ، وليراد وليراد » (٣٨)

كذلك نجد فهم السكاكى للأسلوب يرتبط بخاصية أخرى في الأداء هى خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر بما يحويه من أفانين بلاغية ، بحيث يواجه المخاطب بغير ما يتوقع . وقد أطلق على هذه الخاصية (الأسلوب الحكيم) ، « أهنى إخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر أساليب متفتنة ، إذ ما من مقتضى كلام ظاهرى إلا ولهذا النوع مدخل فيه بجهة من جهات البلاغة ، على ما تنبه على ذلك منذ احتيننا بشأن هذه الصناعة ، وترشد إليه تارة بالتصريح ، وتارة بالفحوى ، ولكل من تلك الأساليب عرق في البلاغة يتسرب من

رائق ، أو حديث يحال من الأحوال لائق . (٤٣)

وتتمثل خصوصية الأسلوب في ربطه بصاحبه عند حديثه عن أبي البدر ظفر بن الوزير بن هبيرة ، فيصفه بأنه كان جلوة لذكائه وحدة خاطره ، وجودة قريحته ، « وله شعر يروق ، وعبارة تشوق . امتحن بالحسب في أيام والده سنين بقلعة تكرمت ، ثم تخلص ، ولما توفي الوزير ، رقى عنه إلى الإمام أنه عازم على الخروج من بغداد مخفيا لقبض وحبس .

وقد أثبت له قصائد أنشد فيها لنفسه ، نظمها على أسلوبه الرائق ، مجربا مهر خاطره الماهر في مضمار مهيار ، أرق من صفو العقار . (٤٤)

وقد تنتقل خصوصية الأسلوب من الطابع الفردي لتصبح ظاهرة جماعية لفئة معينة من الكتاب أو الشعراء .

لقد تحدث حماد الدين عن أمين الدولة أبي سعد العلاء بن الحسن بن وهب ، كاتب الإنشاء بدار الخلافة فقال : « كان بليغ الإنشاء ، شديد الآراء ، رسائله تعبر عن غزارة فطرته ، ووفورة علمه ، وكان نثره أحسن من نظمه ، لتمرنه عليه ، وانقطاعه إليه . هل أن له مقطعات مستعذبة ، أراها أحسن من الأثرى ، وأزين من الحل ، وهي في أسلوب شعر الكتاب بعيدة عن التكلف في الصنعة ، أرق من معنى الدعة ، وأعذب لفظا من كلمة كريم مستبشر الطلعة . (٤٥)

ويحظى الأسلوب بفهم أكثر عمقا عند ابن سنان ، الذي ربطه أحيانا بالفرض الذي يتضمنه النص الأدبي ، كما ربطه أحيانا أخرى بالجنس الأدبي في الشعر ، أو في النثر . لكن الملاحظ أن فهمه - غالبا - كان ينصب على الناحية المحسوسة في الصياغة ، ويعني آخر فإنا نفقد عنده التصور الذهني لمفهوم الأسلوب . وربما كان مرجع ذلك إلى نزعة الاعتزالية الغالبة .

وابن سنان عندما يعرض للأسلوب يقرنه بمقولاتين بلاغيين خطيرتين هما : المقام والمقال . وحقيقة هاتين المقولتين تؤول إلى البعدين المكاني والزمان للصياغة ، ومن ثم يصبح ارتباط الأسلوب بالفرض نوعا من الفنية التي تستمد قوامها من الطاقات التعبيرية .

فالكناية وسيلة فنية لها سياقها الذي تحسن فيه ، وهي بهذا أصل من أصول الفصاحة ، وشرط من شروط البلاغة . وإنما تتحقق لها هذه الحقيقة في المواضع التي لا يحسن فيها التصريح ، « لأن مواضع المزول والمجون وليراد التواضع يلحق بها ذلك ، ولا تكون الكناية فيها مرضية ، فإن لكل مقام مقالا ، ولكل غرض فنا وأسلوبا . (٤٦)

وعندما يربط ابن سنان الأسلوب بالجنس الأدبي يحاول أن يبتعد به - كما قلنا - عن التصور الذهني ، فيربطه بالخصائص الصوتية أو الإيقاعية التي تمثل عنده الفارق الوحيد بين الشعر والنثر (٤٧) . وفقدان الخصائص الصوتية الإيقاعية يخرج الكلام عن طبيعته الأصلية ، أو عن أسلوبه الخاص به .

والتناسب الكمي صوتيا يتمثل في الشعر بالأوزان المحفوظة ، « فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطول والقصر ، فإين زاحف بعض الأبيات ، أو جعل الشعر كله مزاحفا ، حتى مال إلى الانكسار ، وخروج من باب الشعر في الذوق ، كان قبيحا ناقصا للطلاوة ،

يأتى بالواو في الجملة الاسمية إذا وقعت حالا ، وتحدف مع المضارع المبتدأ (٣٨)

فالأسلوب هنا يأخذ صورة لطبيعة التعليق النحوي على ما قال به عبد القاهر ، وهو تعليق قد يكون له خواصه التي ترتبط بجنس فني معين ، فتكسب بارتباطها خصوصية في الأداء الشعري أو النثري .

وربما لهذا ارتبطت كلمة الأسلوب عنده - أحيانا بالجنس الأدبي ، فهو يميز النثر على الشعر - خدمة لقضية الإعجاز - ويرى أن « المنشور من كلام العرب أشرف من المنظوم لأمرين :

أما أولا : فلأن الإعجاز إنما ورد في القرآن بنظمه وبلاغته ، ولم يرد بطريقة نظم الشعر وأسلوبه .

وأما ثانيا : فلأن الله تعالى شرفه عن قول الشعر ونظمه ، وأعطاه البلاغة في المنشور من الكلام ، وماذا لك إلا بفضل المنشور على المنظوم . (٣٩)

وقد تربط لفظة الأسلوب بطريقة العرب في أداء المعنى ، فعندما يعرض العلوي لمفهوم الفصاحة والبلاغة من جهة الأوصاف اللفظية يرى أن « المجهود عند من قرع سمعه أساليب كلامهم أهم يصنفون البلاغة بما لا يصنفون به الكلام الفصيح ، وعن هذا قالوا : لا يستحق الكلام الاتصاف بالبلاغة حتى يسابق لفظه معناه ، ومعناه لفظه ، فلا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك . (٤٠)

وقد ترد كلمة الأسلوب عند العلوي على نحو يربطها بالخواص التعبيرية المميزة في الصياغة ، فقد يأتى الكلام مبها دون تفسير ، وهذه الكيفية تمثل ظاهرة أسلوبية في الأداء الفني ، وما يجري على هذا الأسلوب قوله تعالى : (وألقى ما في يمينك تلقف ما صنعوا) ، كأنه قال : ألقى هذا الأمر المائل الذي يمينك . (٤١)

وقد يتميز الأسلوب بوقوع الاختيار على مفردات معينة تتحقق فيها صفة الفصاحة ، ولذلك « تراهم في أساليب كلامهم يفضلون لفظة على لفظة ، ويؤثرون كلمة على كلمة ، مع اتفاقها في المعنى ، وما ذاك إلا لأن أحدهما أفصح من الأخرى ، فدل ذلك على أن تعلق الفصاحة إنما هو بالألفاظ العذبة ، والكلم الطيبة . (٤٢)

وببدو أن تردد العلوي بين الفكر السني من ناحية ، والفكر الاعتزالي من ناحية أخرى ، جعل فهمه للأسلوب مرتبطا بالنواحي المحسوسة في الصياغة أحيانا ، وبالمدرك الذهني أحيانا أخرى .

وبعيدا عن مشرق الدولة العربية نجد للأسلوب مفاهيم متباينة ، يصل بعضها إلى حد التسطيع الشديد ، وبعضها الآخر إلى حد العمق الشديد ، لكن هذا وذاك لا يمكن أن يعطينا تصورا كاملا عن نظرة شمولية لمفهوم الأسلوب وصلته بالصياغة الأدبية .

فحماد الدين الأصهبان تتردد عنده لفظة الأسلوب على نحو لا يكسبها دلالة محددة في سياقها الذي تزرع فيه ، فهي لا تدل على أكثر من معناها الدارج في أن المقصود منها طريقة الصياغة التي تكون لكاتب من الكتاب ، أو شاعر من الشعراء . وهو يعرض لبعض الشعراء من أهل عصره ، أو عصر آبائه ، ويذكر من أشعارهم ما أدركه بالسمع مباشرة ، أو ما نقل عنهم بالرواية ، ويثبت ما وقع إليه من شعر ، إما لمعنى غريب ، أو لفظ مستحسن ، أو أسلوب

كقصيدة عبيد بن الأبرص :

أفقر من أهله ملحوب

وكقول ابن يعفر :

إنما ذمنا على ما خيلت سعد بن زيد وعمرا من تميم
وضبة المشتري العار لنا وذلك عم بننا غير رحيم
ونسحن قوم لنا ومناح وثروة من موال وصميم^(٥٨)

فإن هذا غير مستحسن لأنه خارج عن أسلوب المنظوم والمنثور .^(٥٩)

وقد يضيق إطار الأسلوب حتى يرتبط بنوع من أنواع النثر ، وخاصة ما يحتاج منه إلى بعض المواضع والاصطلاحات ؛ وإن للكتب السلطانية من الطريقة ما لا يستعمل في الإخوانيات ، وللتوقيعات من الأساليب ما لا يحسن في التوقييد . وهذا الباب - أعنى المواضع والاصطلاح في الخطاب - يتغير بحسب تغير الأزمنة والدول ؛ فإن العادة القديمة قد هجرت ورفضت ، واستجد الناس عادة بعد عادة ؛ حتى إن الذي يستعمل اليوم في الكتب غير ما كان يستعمل في أيام أبي إسحق الصاهي ، مع قرب زمانه منا .^(٥٠)

ومع هذا التضييق في إطار الأسلوب نجد نوعا من التنسيق الذي يأخذ شكل الرسوم والتقاليد المحفوظة التي يتبعها المنشئون ، دون إغفال لطبيعة التطور الزمني وما يحدثه من تغير ، أو يؤدي إليه من تطور في تلك الرسوم وهذه التقاليد .

ويبدو أن قضية الإعجاز ظل لها تأثير فعال على كثير من الدارسين عند ذكرهم لكلمة الأسلوب ؛ وهو تأثير عسوى ، يجعل من تردد اللفظة صورة آلية لمفهوم النظم كما قال به عبد القاهر . وهذا ما يمكن رصد عند ابن أبي الإصبع ، الذي أرجع الإعجاز إلى النظم العجيب والأسلوب الغريب ؛ فهو يدير حوارا مع أولئك الذين يدعون بأن الرسول قد تلقى القرآن عن أحد الأعاجم ، « فإنه يقال لهم : قروتم بأن هذا النظم العجيب والأسلوب الغريب الذي عبر به عن هذه القصص هو كلامه لا كلام ربه ، وقد عجزتم مع فصاحتكم وتضافركم عن الإتيان بمقدار ثلاث آيات فيه في المدة المتطاولة ، مع تكرار التوبيخ ، وترداد التقرير ، وأنتم من أوتيتم قدرة على الكلام ، وأنفة من العار ، فقد اعترفتم بالمجز عما تحداكم به رجل منكم ، لفته لتنتكم ، وأقررتم بأن فصاحتكم قد خرفت العادة المعروفة عندكم ، فحينئذ يلزمكم تصديقكم » .^(٥١)

وغرابة الأسلوب إنما تتحقق بالطرق الخاصة التي تأتي عليها صياغة الكلام ، والتي من خلالها قد تتعدد المذاهب في المعنى الواحد ؛ فقد يمدح إنسان شيئا أو يذمه ، أو يذم ما مدحه غيره ، أو نفى ذلك ، أو يفضل شيئا على شيء ، ثم يعود فيجعل المفضل مفضلا ، والفاضل مفضولا .

فما يباير فيه الإنسان نفسه « قول قريش عن القرآن : (ما سمعنا بهذا في آبائنا الأولين) ، إنكارا منهم لغرابة أسلوبه ، وما بهرهم من فصاحته . وينرم هذا الكلام إقرارهم بالمحز عنه . ثم غابروا أنفسهم في وقت آخر فقالوا : (قد سمعنا لرو نشاء لقلنا مثل هذا) » .^(٥٢)

وبرغم سيطرة نظرية النظم الجرجانية على فكر الدارسين ، ابتداء من القرن الخامس الهجري ، نجد هناك محاولات للتعديل فيها ؛ وهي تعديلات لم تبعد كثيرا عن جوهر النظرية ، وإنما أبرزت الجاهليين المتمايزين في الأداء اللغوي ، ونظرت إليهما بوصفهما عنصرين لها خواصهما الذهنية والصوتية .

وما دام الأمر كذلك فإن معرفة المعاني يقتضي بالضرورة معرفة الأساليب التي تصب فيها ؛ فالفصاحة هي « معرفة المعاني وأساليبها على اختلافها وتباينها » . قال علماء البيان : إن الأصل في المعنى أن يحمل على ظاهره ، ومن يذهب إلى التأويل يفتقر إلى دليل .^(٥٣)

والمعاني تأتي على أقسام ثلاثة : أن يفهم منه شيء واحد لا يمتثل غيره ؛ وما يفهم منه معنى الشيء وغيره ؛ وما يفهم منه الشيء وقصده .

والأساليب التي تأتي عليها القسم الأول كثيرة الوقوع ؛ أما الثاني فهو ما يبعد في باب التورية ؛ وأما الثالث فإنه قليل الوقوع ، كأن تقول : فلان يعزف فلانا ؛ فهذا يفهم منه الإكرام والإهانة ، ولا يفهم القصص من لفظة التعزير إلا بوجود القرينة التي تدل على أحد المعنيين .^(٥٤)

وما دام الأمر كذلك أيضا فإن الأصول التي يجب على كاتب الإنشاء تحصيلها هي : « الجودة في تركيب الألفاظ ، ومعرفة المعاني وأساليبها ، على اختلافها وتباينها » .^(٥٥)

والملاحظ أن إطار الأسلوب - برغم ازدواجيته - أصبح منوطا بالجنس الأدبي على أساس أن هذه الازدواجية تزول إلى توحيد عند تقسيم فنون القول إلى فصائلها الرئيسية ، وخاصة عند ربطها بقضية الإعجاز .

فالنثر له أسلوبه الخاص به ، والشعر كذلك . ولما كانت العرب لم يكتروا من النثر وأكثروا من النظم ، فإن إكثارهم من النظم دليل على ملكتهم له ، وسهولته عندهم ، وصحوة النثر . ولا يقال إن الإكثار من الشيء دليل على تعلمه ؛ لأنه لو كان متعذرا لما قدروا على الإكثار منه . والنثر لما كان متعذرا عندهم جاء الكتاب العزيز على أسلوبه ؛ لأن المعجزات التي جاءت على أيدي الأنبياء صلوات الله عليهم لم تأت بما كان سهلا على أعمهم .^(٥٦)

وعملية الفصل بين المعنى والصياغة اللفظية تبدو جلية عند الزركشي ، الذي جعل من هذا الفصل وسيلة لربط الأسلوب بالجانب المحسوس من العملية الكلامية ؛ فقد عرض في (البرهان) فصلا كاملا في (أساليب القرآن وفنونه البليغة) ، عرض فيه لكثير من الطرق الفنية في الأداء اللغوي ، وهد كل طريقة نوعا من أساليب القرآن التي استخدمها ليتحقق له الإعجاز . وذلك لا ينفي أن المعنى عنصر جوهري في تحقيق هذا الإعجاز ؛ ذلك أنه قد شد بعضهم « فزعهم أن موضع صناعة البلاغة إنما هو في المعاني ، فلم يعد الأساليب البليغة ، والمحاسن اللفظية .

والصحيح أن الموضوع بمجموع المعاني والألفاظ ؛ إذ اللفظ مادة الكلام الذي منه يتألف ؛ ومتى أخرجت الألفاظ من أن تكون موضوعا خرجت عن جملة الأقسام العنصرية ؛ إذ لا يمكن أن توجد إلا بها .^(٥٧)

تقع على نهج أساليب غيرهم .
فإن قلت : فما ذكرته يدل على أن عجز العرب عن معارضة إنما كان لصرف دواعيهم ، مع أن المعارضة كانت مقدرة لهم .

قلت : قد ذهب بعض العلماء إلى ذلك ، ولكن لا أراه حقا ، ويندفع السؤال المذكور ، وإن كان الإعجاز في القرآن بأسلوبه الخاص به ، إلا أن الذين قالوا بأن المعجز فيه هو الصرفة مذهبهم أن جميع أساليبهم ليس أصل نهج أساليبهم ، لكن شاركت أساليبهم في أشياء . (٦١)

وتحدد مفهوم الأسلوب في المغرب العربي بفتنسى أن نعرض لأمرين لها أهميتهما في هذا التحديد :

الأول : قضية الأصل والمحدث في الكلام العربي عموما والشعري خصوصا وقد قصد بالكلام العربي الأصل ، ذلك النوع من الأداء الذي لا يمكن اتهامه أو تجريئة ، كما يدخل في مفهومه طبيعة النشأة البدوية وتأثيرها على اختيار المتكلم ألفاظه وسبكها بعضها مع بعضها ، وما ينتج عن هذا السبك من دلالة .

وصوقف النقد - في كثير من الأحيان - كان يعتمد على ما في الصياغة من خواص ترتبط باليدأوة أو التحضر ، فقد روى الأصمعي أن خلف الأحمر قبل بين حفي بشار بمحضر أبي عمرو بن العلاء حين استشهاده قصيدته الرائية :

بكرًا صاحبي قبل المجير إن ذاك النجاح في التكبير
حيث قال خلف لبشار بعد ما أنشده القصيدة : لو قلت ياأبا معاذ مكان (إن ذاك النجاح) (بكرًا فالنجاح في التكبير) كان أحسن - فقال بشار : إنما قلتها - معنى قصيدته - أعرابية وحشية ، قلت : (إن ذاك النجاح في التكبير) كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : (بكرًا فالنجاح في التكبير) كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك الكلام . ولا يدخل في معنى القصيدة التي قلتها ، فقام خلف وقيله . (٦٢)

ولهذا كله استمد الشعر القديم قداسة وقفت حائلًا أمام تقبل الشعر المحدث ، فقد أنشد أبو عمرو قول امرئ القيس :

نظمهم سلكي وغلوجة كسرك لامين على سابل
وقول الحارث بن حلزة :

زعموا أن كل من ضرب العير فسوال لنا وأنا الولاء

وقال : ذهب من يحسن هذا الكلام ، ولهذا صار العلماء لا يمتحنون شعر المحدثين ، ولا يستشهدون به ، كبشار بن برد ، والحسن بن هاني ، ودحبل والعتابي ، وأخزابهم من فصحاء الشعراء والمتقدمين في صنعة الشعر ونجده ، وإنما يرجعون في الاستشهاد إلى شعر الجاهلية ، وإلى المخضرمين منهم ، وإلى الطبقة الثالثة التي أدركت المخضرمين ، وذلك لعدمهم بما دخل الكلام في الزمن المتأخر من الحلل والاستعالة عن رسمه الأول . (٦٣)

ويبدو أن محاولة صب اللغة في قوالب منقطعة كان وراء عقلانية البصرة في رسمها لحدود (الكلام العربي) ، لكل ما خرج عن هذه القوالب حكم عليه بالشذوذ ، وقاد سببه هذه الحركة العقلية في قدرة

وبالنظر إلى ارتباط الأسلوب بالصياغة اللفظية تصبح كل خاصية تعبيرية في سياق معين أسلوبيا خاصا ، فمن ذلك التقديم والتأخير مثلا ؛ فقد يقع التقديم في موضع والتأخير في آخر ، واللفظ واحد ، والقصة واحدة ، للتفنن في الفصاحة ، وإخراج الكلام على عدة أساليب ، كما في قوله تعالى : (وادخلوا الباب سجدا وقولوا حطة) ، وقوله : (وقولوا حطة وادخلوا الباب سجدا) . (٥٨)

وقد حصر الزركشي الاحتمالات التعبيرية حصرا دقيقا ، وجعل من هذا الحصر وسيلة لحصر أنواع الأساليب الواردة في الكتاب الكريم ، وهي :

« التوكيد بأنفسه ، والحذف بأنفسه ، الإيجاز ، التقديم والتأخير ، القلب ، المدرج ، الانتصاف ، الترتي ، التغليب ، الالتفات ، التضمين ، وضع الخبر موضع الطلب ، وضع الطلب موضع الخبر ، وضع النداء موضع التعجب ، وضع جملة القلة موضع الكثرة ، تذكير المؤنث ، تأنيث المذكر ، التعبير عن المستقبل بلفظ الماضي ، عكسه ، مشاكلة اللفظ للمعنى ، النحت ، الإبدال ، المحاذاة ، قواعد في النفي والصفات ، إخراج الكلام خرج الشك في اللفظ دون الحقيقة ، الإحراض عن صريح الحكم ، المسد ، التوسع ، الاستدراج ، التشبيه ، الاستعارة ، التورية ، التجريد ، التجنيس ، الطباق ، المقابلة ، إلجام الخصم بالحجة ، التقسيم ، التعميد ، مقابلة الجمع بالجمع ، قاعدة فيما ورد في القرآن جموعا تارة ومفردا أخرى وحكمة ذلك ، قاعدة أخرى في الضمائر ، قاعدة في السؤال والجواب ، الخطاب بالشئ عن اعتقاد المخاطب ، التأنيب في الخطاب ، تقديم ذكر الرحمة على العذاب ، الخطاب بالاسم ، الخطاب بالفعل ، قاعدة في ذكر الموصولات والظرف تارة وحذفها أخرى ، قاعدة في النهي وفتح التناقض مما يوهم ذلك . وملاك ذلك الإيجاز والإطناب . » (٥٩)

والواضح أن هذا الحصر كان شاملا لقيم تعبيرية لها ركائز نحوية أحيانا ، وركائز بلاغية أحيانا ، وركائز منطقية أحيانا ، وركائز لغوية أحيانا . لكن المهم أنها مثلت حل نحوي من الأنحاء طريقة أداء المعنى بالخروج على مألوف الصياغة ، والمعدل من حال إلى حال ، على أن يكون كل ذلك منوطا بالمخاطب وأحواله الظاهرة أو الخفية ، لأن الحواجز العقلية والدينية وقفت حائلًا أمام ربط هذه القيم بمبدعها وغالقتها .

وحسب في النادر القليل ، عندما يخطر هذا الربط بذهن دارس ما كالزركشي ، فإنه يوجز المسألة في أن بلاغة القرآن بحسب كمال المتكلم . ذلك أن نزول القرآن لم يكن المقصود منه أصلا تعليم الفصاحة وطرقها ، وإنما المقصود تعليم الحلال والحرام ، وتصريف شرائع الإسلام ، وقواعد الإيمان . (٦٠)

وقد نجد للزركشي فيها آخر للأسلوب ، عندما ينقل استخدامه من مستوى الأداء اللغوي إلى مستوى الجدال العقل ، ففي هذه الحالة يصبح الأسلوب مساويا لطرق التصرف عموما في الأداء اللغوي أو غيره من أنواع التصرفات .

فهناك من يسأل عن المعجزة عموما ، وكيف تكون أدعى للانقياد ، برغم أنها شيء لا يفتقر عليه البشر ؟ فيرد الزركشي بقوله : وهذا السؤال سبق الجواب عنه في الكلام ، وإن أساليب الأنبياء

مذهلة ، نلاحظها في (الكتاب) بالتعليل والاستدلال ، وتقديم المقدمات واستخلاص النتائج .

وفي مقابل البصرة ظهرت حركة أخرى في (الكوفة) بزعامة الكسائي ، فيبينها كان البصريون يدعون إلى العقل ويحكمونه بتنظيم مباحثهم منهجيا ، جاء الكوفيون بدعوة مضادة ، يكون الحكم فيها للسابقة لا للقاعدة العقلية ؛ فالأداء العربي في كل صورة هو النموذج الذي نحتضنه ، ولا معنى لرفض استعمال ورد عن العرب والحكم بشذوذه ؛ فمعمار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما كان يجب أن يقال .^(٦٤)

ومن الحق أن مقولة (الكلام العربي) قد أصابها نوع من الاهتزاز نتيجة لحركة الفتح العربي ، واتصال لغة العرب بغيرها من اللغات . وقد أتاح ذلك بعض التطور الدلالي ، وأصبح الالتزام بالنمط البدوي نوعا من الجمود ، وإن ظلت المطالبة به لها سيطرتها على عقول كثير من النقاد والرواة ، كأبي عمرو بن العلاء ، والأصمعي ، وابن الأعرابي .

وقد أدى ذلك إلى رفض كثير من أشعار جرير والفرزدق وإسحق الموصلي والكميت والطرماح وغيرهم .

وقد اعتمد ابن جني لغة أهل اليربوع أساسا أوليا للمواضعة الصحيحة ، ولكنه في الوقت نفسه قد قبل دلالات المولدين ومعانيهم . وعمل ذلك ابن رشيق بتساع المعاني لتساع الناس ، وانتشار العرب ، وظهور حياة اجتماعية لم تكن مألوفة للقدماء ومن هنا ظهر في أشعار الصدر الأول للإسلام كثير من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين ، كما أن في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابها كثيرا من التوليدات والإبداعات المعجبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة . ثم جاء بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت بخاطر جاهل أو مخضرم أو إسلامي .^(٦٥)

وقد نقل كل ذلك مع ما نقل إلى المغرب العربي ؛ فقد حل به الفائحون وهم يحملون ما كان لهم في مواطنهم من ثقافة وفكر ، ومن خلاف وتعبص . وتتبع الأندلسيون ما نقل إليهم من شعر على وجه الخصوص ، ويميزوا فيه ما كان على مذهب العرب وما كان على مذهب المحدثين .

وكان الميل الغالب إلى مذهب المحدثين ، في حين انحاز بعض اللغويين ونفر من تلامذة أبي على البغدادى إلى الإعجاب بالشعر الذي على مذهب العرب ، وإن ظل هذا الإعجاب محصورا في بيئات محدودة كما ذكر في كثير من مؤلفات أهل المغرب العربي . وفي رسالة ابن حزم عن فضل أهل الأندلس أمثلة لهذا ، كقوله عن أبي الأجر : هو جاز على مذهب الأوائل لا على طريقة المحدثين .^(٦٦)

والحق أن المغرب العربي قد حاول الإفادة - بكل ما أتبع له من وسائل - من التراث العربي المشرقي ، وكان ذلك تمهيدا لظهور الشخصية المغربية المستقلة ، التي تستمد جلورها من منابع الثقافة المشرقية ، ولكنها تتعامل إبداعيا من واقع الظروف الخاصة ، ومن واقع البيئة الجديدة ؛ أي أنه كان هناك مزج بين ما هو محل خالص وما هو عربي خالص ، حتى ظهر النموذج الشعري المغربي بأسلوبه المميز ، واستقلاليته الفنية .

الثاني : أن الثقافة العربية الوافدة إلى المغرب جاءت وفي أحضانها بعض من تراث اليونان ، بعد أن تم استيعاب جزء كبير منه في المشرق العربي ، وبعد أن أخذت ترجمته شيئا من الدقة وحسن الأداء .

وقد قام الأغلبية بتأسيس بيت الحكمة الفيرواني ، الذي أشرف عليه أبو اليسر الشيباني ، وجلبوا إليه نفائس الكتب من العراق والشام ومصر ، واستقدموا له عددا من القساوسة الصقليين الذين عكفوا على الترجمة من اليونانية واللاتينية إلى العربية في شتى الموضوعات ، وبختلف فروع المعرفة .^(٦٧)

وقد نقل أيضا ضمن ما نقل من تراث أرسطو مفهومه للأسلوب ؛ وهو مفهوم يتصل اتصالا مباشرا بنظريته في المحاكاة التي تختلف على نحو من الأنحاء مع مفهوم أستاذه أفلاطون لها .

فأفلاطون يرى أن الموجود ينقسم إلى ثلاث دوائر : الأولى : دائرة المثل والمركبات العقلية ؛ وهي دائرة الحقائق الكلية . الثانية : دائرة العالم المحسوس ، أو الطبيعة وما يتصل بها من البشر وعواطفهم وإحساساتهم ؛ وهذه الدائرة محاكاة أو مثال للدائرة الأولى .

الثالثة : دائرة الفنون والشعر ، وكل ما فيها تغلبت للدائرة الثانية .

فالشعر والفن يتسمان بالتخلف لبعدهما عن عالم المثل ؛ لأنها صورة للصورة . أما أرسطو فإنه يخصص المحاكاة في الفنون ، سواء كانت فنونا جميلة كالوسيقى والرسم والشعر ، أو فنونا عملية نغمة كفن البناء والتجارة مثلا ؛ فالمحاكاة أعظم من الحقيقة والواقع . والفن عند أرسطو - بمحاكاته للطبيعة - يساعد على فهمها ؛ ويعني آخر فإن المحاكاة الأرسطية ليست قصرا على نتاج ما في الطبيعة ، أو على مجرد نقل صورة لها ، وليست وفوقا عند حدود التشابه الخارجي للأشياء ، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة ، لإكسابها وجلاء أخراؤها .^(٦٨)

ونبعا لذلك يرتبط الأسلوب بالمحاكاة ؛ ففي الشعر - مثلا - نجد اختلاف الأساليب باختلاف أجناسه ؛ فمبها ما يحاكي عن طريق القصص ، كما في الملحمة ؛ ومبها ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون ، كما في المأساة والمهابة .

وبمبنا أن نعرض هنا الجانب الآخر من فهم أرسطو للأسلوب ، الذي يتصل بالتعبير ووسائل الصياغة ؛ وهو ما يمكن أن يندرج تحت ما يدرس في (علم التراكيب) الآن ، حيث نجد خصائص عامة تفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر ، وخصائص تفرق بين الحقيقة والمجاز ، وكل ذلك مرده إلى قدرة الكاتب أو الشاعر ، وإبتكاره في الصياغة .^(٦٩)

نخلص من كل ذلك إلى أن الدارسين الغربيين وجدوا بين أيديهم مفهومين للأسلوب :

أحدهما : جاء من المشرق العربي مرافقا لقضية الإحجاز غالبا ، ومنفصلا عنها في القليل . وربما كان ما عرضه عبد القاهر الجرجاني من نظرية النظم أعظم مؤثرا في هذا المجال ، سواء في التنظير أو التطبيق . والآخر : جاء من قبل أرسطو ، بما يحويه من نظرة شمولية لعناصر الإبداع الفني في الأدب وغير الأدب ، ثم امتداد هذه النظرة لتغطي مساحة النص الأدبي دون تركيز على جزئياته التركيبية في حد ذاتها .

ويعكس أن الفروقد لما وقع بينه وبين جرير ما وقع ، وحكم بينهما ، قال بعض الحكماء : الفروقد أشعر لأنه أقواهما أسر كلام ، وأجملهما في أساليب الشعر ، وأقدرهما على تطويل ، وأحسنهما قطعاً . (٧٤)

والواقع أن عبد الكريم وابن رشيق لم يضيفا شيئاً إلى مفهوم الأسلوب كما جاءهم من المشرق ، بل الواقع أيضاً أن مدلوله لم يكن ذا أهمية خاصة ، بل رداه على أنه مفردة تحمل مضموناً محدداً في الناحية اللغوية ، دون اعتبار كبير لما يؤدي إليه هذا المضمون اللغوي من جوانب فنية يتصل بمستويات الأداء الأدبي .

وقد أورد حازم القرطاجي في كتابه (مناجى البلغاء) منبجاً خاصاً لدراسة الأسلوب ، متابعاً في ذلك أرسطو ، الذى أورد في كتاب الخطابة قسماً خاصاً بالأسلوب أيضاً . (٧٥)

ويبدو من قراءتنا لمنهج حازم أنه قرأ عبد القاهر واستوعب مفهومه للنظم ، ثم أقام هذا المفهوم في مقابلة الأسلوب ، مع فارق دقيق هو أنه جعل النظم عملية تشمل النتاج الإبداعي منذ بدايته إلى منتهاه . وهو بذلك يحاول كسر الحاجز الفكري الذى صنعه عبد القاهر بتوقفه - في عرضه لنظرية النظم - عند حدود الجملة الواحدة ، أو ما هو في حكم الجملة الواحدة .

وجد حازم أمامه مفهومين للأسلوب يأتيه من قبل أرسطو ، ومفهوما للنظم يأتيه من قبل عبد القاهر ، فسار في تحديد مفهومه الخاص متأثراً أحياناً بنظرة أرسطو إلى العمل الأدبي بحسبانه وحدة متكاملة شاملة للقطعة الأدبية كلها ، ثم كانت أم شعراً ، ملاحظاً انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسل فكري ، ومتأثراً أحياناً أخرى بالنظم ، مع ربطه بالصياغة اللفظية من ناحية ، وبالعلاقات النحوية - على نحو ما قال به عبد القاهر - من ناحية أخرى .

ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد ، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ، ومساائل منها تتفرع ، كجهة وصف المحبوب ، وجهة وصف الخيال ، وجهة وصف الطول ، وجهة وصف يوم النوى ، وما جرى مجرى ذلك في فرض النسب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض ، وبكيفية الاطراد في المعاني ، صورة وهيئة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ ، لأن الأسلوب يحصل من كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات فرض القول ، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة ، فكان لمنزلة النظم في الألفاظ الذى هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والمعارات ، وهيئة الحاصلة من كيفية النقلة من بعضها إلى بعض ، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب . فالأسلوب هيئة تحصل عن التاليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التاليفات اللفظية . (٧٦)

فكان الأسلوب يشمل جانباً من البناء اللغوي يختص بالتاليفات المعنوية ، في حين يتصلب النظم على التاليفات اللفظية .

ففى الأسلوب يلاحظ حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة ، كما يلاحظ في النظم حسن الاطراد من

ويبدو أن النظر إلى مفهوم الأسلوب لم يكن - في بداية الأمر - إلا مجرد تمثيل عن الطريقة الخاصة التى يطرقها الناس جماعياً ، أو على المستوى الفردي . والخصوصية هنا قد ترتبط بالنواحي الفنية فتتنوع وتتميز ، كما في أساليب الغناء مثلاً ، وتميزها بعناصر الإيقاع الموسيقى .

فالنهشل قد قرأ الشعر العربى ، وعرف فيه جانبين : أنه سجل العرب الذى يحفظ آثارهم ويقيده أخبارهم ، وأنه آلة غنائهم الذى ترتاح له القلوب ، وتجدل به النفوس ، وتصفى له الأسماح .

ولما رأت العرب المنتور يند عليهم ، وبضلت من أهديم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفصاحهم ، تدبروا الأوزان والأصايرض ، فأخرجوا الكلام على أحسن مخرج بأساليب الغناء ، فجاءهم مستويا ، ورأوه باقياً على مر الأيام ، فالفوا ذلك وسموه شعراً . (٧٧)

فطبيعة الأسلوب تمتد إلى المقارنة بين الطريقة الخاصة التى عليها ضروب الغناء ، والطريقة الخاصة التى سار عليها الشعر في بداية نشأته ، مع الأخذ في الحسبان أن هذه الطريقة إنما تتمثل في النواحي المحسوسة في الغناء ، كما تتمثل في النواحي المحسوسة في الشعر من الأوزان والأصايرض .

وابن رشيق ينحو نحو استاذ عبد الكريم أحياناً فيربط الأسلوب بمعنى الطريقة الخاصة في الأداء ، ذلك و أن العرب إنما فضلت بالبيان والفصاحة ، وحلا منطقها في الصدور ، وقبلته النفوس لأساليب حسنة ، وإشارات لطيفة تكسبه بياناً ، وتصوره في القلوب تصويراً . (٧٨)

ثم يربطه أحياناً بالصياغة اللفظية وما يتوافر فيها من تلاؤم الأجزاء ، وسهولة المخرج ، وحلوية النطق ، وقرب الفهم . وقال أبو عثمان الجاحظ : أجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء سهل المضارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراخاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان . وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذى ذكره الجاحظ لذ سامعه ، وغف محتمله ، وقرب فهمه ، وهذب النطق به ، وحل في فم سامعه ، فإذا كان متنافراً متبايناً عسر حفظه ، وثقل على اللسان النطق به ، وبجته المسامع ، فلم يستقر فيها منه شيء . (٧٩)

وكما ربطه بالصياغة اللفظية ربطه أيضاً بالفهم التصويرية التى ردها البلاغيون ، كالتشبيه والتمثيل والاستعارة ، و التمثيل والاستعارة من التشبيه إلا أنها بغير آتته ، وهل خير أسلوبه ، والمثل المضروب في الشعر نحو قول طرفة :

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيتك بالأخبار من لم تزود

راجع إلى ما ذكرته ، لأن معناه : ستبدى لك الأيام كما أبدت لغيرك ، ويأتيتك بالأخبار من لم تزود ، كما جرت عادة الزمان . (٨٠)

وإذا كان ابن رشيق - في تعريفه لكلمة الأسلوب - ظل قريباً من الجاحظ في إعطاء أهمية خاصة للصياغة ، فإنه لم يغفل جانب المعنى ، وجعل له ارتباطاً بالأسلوب أيضاً على نحو من الأنحاء ، ذلك أن التمايز بين الشعراء كما يكون بمقدورهم على اختيار الألفاظ الأسرة ، يكون أيضاً بمقدورهم على التحرك في أغراض الشعر وأساليبه .

بعض العبارات إلى بعض .

وكان حازما قام بعملية تفتيق بين مفهوم أرسطو للأسلوب ، ومفهوم عبد القاهر للنظم ، فجعل النظم بمثابة التعبير ووسائل الصياغة ، وهو مفهوم أرسطو للأسلوب^(٧٧) ، وجعل الأسلوب مرتبطا في الحسن القولى بوحدة الكلام ، أى مجموع أجزائه المترابطة ، التى لا يقوم جزء منها بهزل عن الأجزاء الباقية ؛ وذلك يمثل الجانب الآخر من مفهوم أرسطو للأسلوب ، الذى يتصل بنظرية المحاكاة^(٧٨) .

وإذا ذكرت كلمة تفتيق لما قام به حازم ؛ لأن الرجل حاد عما عرف عن عبد القاهر من أن النظم يعتمد على الترتيب المعنوى ، أو الحركة العقلية التى تحسدها العلاقات النحوية في الصياغة ، ولم يرد عنده فى أى من أجزاء نظريته ما يفهم منه ارتباط النظم بالتأليفات اللفظية وحدها .

فالنظم والأسلوب مسميان للمدلول واحد - عند الجرجاني - كما سبق أن عرضنا ، وصعوبة التركيب عنده تأن من جهة المعنى لا من جهة اللفظ ، وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التى جعلت أرادفا لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت من أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت فى ضرب من المجاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف . وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، وأنت إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك^(٧٩) .

ومن الملاحظ أن حازما يربط الأسلوب أيضا بطبيعة الجنس الأدبى ؛ فقد تحدث فى القسم الرابع (فى الطرق الشعرية وأساليبها والتعريف بماخذ الشعراء فى ذلك) ، وجعل المنهج الأول للإجابة عن طريق الشعر من حيث تنقسم إلى جد وهزل ، وأحوال ذلك من حيث تكون ملائمة للنفس أو منافرة لها .

« فاما الجدل فهو مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك ؛ وأما طريقة الهزل فإنها مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك^(٨٠) »

وهذا التقسيم الذى اعتمده حازم يدل أيضا على تأثره بأرسطو فى قسمي الكوميديا والتراجيديا ، وما لاحظته من أن الشعراء الأخيار مالوا إلى محاكاة الفضائل والشعراء الأذال مالوا إلى محاكاة الرذائل .

وقد فهم حازم من تلخيص ابن سينا أن التراجيديا محاكاة ينمى بها منمى الجسد ، والكوميديا محاكاة ينمى بها منمى الهراء والاستخفاف ، لجعل ذلك أساسا لتقسيم الشعر العربى إلى طريقتين : طريقة الجدل ، وطريقة الهزل^(٨١) .

ومن الملاحظ أن حازما عندما يتناول إعجاز القرآن ، يعود عن هذا التفتيق إلى التسوية بين النظم والأسلوب ؛ فقد ذكر السيوطى قول حازم فى مناجى البلغاء « وجه الإعجاز فى القرآن من حيث استمرت الفصاحة والبلاغة فيه من جميع أنحائها فى جميع استمرارها لا يوجد له فترة ، ولا يقدر عليه أحد من البشر ، وكلام العرب ومن تكلم بلغتهم لا تستمر الفصاحة والبلاغة فى جميع أنحائها فى العالى منه إلا فى الشيء »

اليسير المعدود ، ثم تعرض الفترات الإنسانية فينقطع طيب الكلام ورواقه ، فلا تستمر لذلك الفصاحة فى جميعه بل توجد فى تفريق وأجزاء منه^(٨٢) .

فكان الأسلوب أصبح جماع مواصفات معينة تصله إلى درجة الامتياز ، وصولا إلى مرحلة الإعجاز فى التعبير القرآن بحسبان ما يحويه أسلوبه من خصائص تتصل بالفصاحة بالنسبة للدوال ، وتتصل بالبلاغة بالنسبة للمدلولات ، وهو ما يمكن استدارجه تحت مفهوم النظم كما حدده عبد القاهر .

فحازم لم يثبت على اتقاء واحد فى تحديد معنى الأسلوب ، بل تردد بين عدة مسالك ؛ فتارة يربطه بالنواحي المعنوية فى التأليفات ، وتارة بالجنس الأدبى كما عرضه أرسطو ، وتارة بالفصاحة والبلاغة كما قال به المشرقيون .

ويبدو أن العودة إلى الأسلوب بمفهومه المشرقى كانت سمة تميز الدراسات المغربية إذا ما اتصل الأمر بمباحث الإعجاز وقضاياها الجدلية .

فابن جزى الكلبي ينحو بالأسلوب نحو عبد القاهر فى التسوية بينه وبين النظم ، وهو بسبيل التقديم لتفسيره (كتاب التسهيل) ببعض الفصول التى تتعلق بعلوم القرآن وإعجازه ، وقد جعلها عدة وجوه : ثانيها : « نظمه العجيب وأسلوبه الغريب من قواطع آياته ، وفواصل كلماته »^(٨٣) .

كما أن ارتباط الأسلوب بنظم الكلام يظل سمة تميز الدراسات القرآنية التى تعتمد على رصد الخواص التركيبية فى آيات القرآن ، سواء أكانت هذه الدراسات لها استقلالية بالبحث القرآن ، أم جاءت عرضا .

فالمعبدى يتحدث عن الضمير فى قوله تعالى : (فإن لم يكونا رجلين) وأنه للرجلين ، لأن الشهيدين قيدا بأبهما من الرجال . وعلى هذا يكون تقدير الكلام : فإن لم يكن الرجلان رجلين ؛ وهذا محال .

وقد ظهر له أن الجواب فى هذا هو أن (الشهيدين) لما كان يمكن إطلاقة على المرأتين ، قيده تعالى بقوله : (من رجالكم) ثم أعاد الضمير فى قوله : (فإن لم يكونا) على الشهيدين مطلقا . وكان عوده عليها أبلغ ليكون نفى الصفة عنها كما كان إثباتها لها ، فبكون الشرط موجبا ومنفيا عن الشهيدين المطلقين ، لأن قوله : (من رجالكم) كالشرط . كأنه قال : إن كانا رجلين .

« وفى النظم على هذا الأسلوب من الارتباط وتعايق الكلام ، وجريه على نمط واحد ، ما لا يخفى به ، كما أن فى ضده من الاختلاف والتزايل والتدابير والتخاذل ما يذهب رونق الكلام ، ويبطل جودة الفصاحة »^(٨٤) .

فمحاولة المعبدى إبراز الدلالة عن طريق العلاقات النحوية فى بنية الآيات هو الذى أسماه بالأسلوب ، ولأن يكون لهذا الأسلوب تحقق إلا بالنظم على طريق مخصوص ، تتحقق فيه عناصر الترابط فيتعاقب الكلام ، ويجرى على نمط واحد .

وتكاد تكون مقولة (العربى والمحدث) هى أساس الدراسة التى أجراها ابن خلدون حول الأسلوب ولعله من هنا أن جاءت هذه

ولنا حل كلام ابن خلدون عدة ملاحظات :
أولاً : أنه جعل للأسلوب مفهوماً ذهنياً خالصاً ، بوصفه صورة تملأ النفس وتطبع الذوق . وقد أرجع تكوين هذه الصورة إلى ما يستمدّه الأديب من ذخيرته المحفوظة على الوضع الذي رسمته قواعد النحو والصرف والبلاغة والعروض ، أي من خلال تصور محدود من وحدة النظام اللغوي واتصاله ، سواء ما يتصل منه بجانب الصحة ، أو ما يتصل منه بجانب المزية والفضيلة .

وإن كانت هذه العلوم يأخذ دورها تبعاً بعد تحقق الإدراك الذهني للقلب الشعري بملكة اللسان العربي .

وابن خلدون بهذا يسير على هدى الرواة القدماء من أمثال أبي عمرو بن العلاء وأضرابه ممن تعصبوا لنوع معين من الشعر له حدوده المكانية والزمانية والفنية التي تحقق له صورة (الشعر العربي الأصيل) ، في مقابل الشعر المحدث الذي لم يجد منهم قبولاً ولم يعطوه شرعية الوجود اللغوي ، وإن لم يعموه شرعية الوجود الفني .

ثانياً : أن الأسلوب بهذا التصور أصبح أمراً افتراضياً لا يمكن أن يكون له وجود إلا بتمام التركيب اللغوي ، أي أن هناك ارتباطاً بين الأسلوب والقدرة اللغوية التي هيء لصاحبها إمكانية تصور أولى للإطار الذي يتحرك فيه لغوياً ، ثم إمكانية ملء هذا الإطار عن طريق اختيار الأداة التعبيرية التي تناسب المقام والمقال .

ويعني آخر يكون هناك تحرك على مستويين :
الأول : ذهني خالص يعتمد على الخيال المرتبط بالتجارب الماضية .
الثاني : واقعي خالص يعتمد على عناصر الصياغة وإمكاناتها التركيبية .

ثالثاً : أن الأسلوب - عند ابن خلدون - يأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية الموحدة ، حل معنى أن دراسة النماذج الكلامية الصادرة عن أفرادها تتيح لنا الاهتمام إلى العوامل المشتركة التي ساعدت على وجود النموذج المثالي لإطار الكلام .

ومن هنا يحاول أفراد المجتمع أن يظفروا ضمن ضوابط هذا النموذج حتى يكونوا مفهومين من سواهم ، وهذا ما حاول ابن خلدون أن يوضحه في قوله :

« وأمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه ، وتنظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل ، إنشائية وخبرية ، اسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصلة وموصولة ، حل ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي في مكان كل كلمة من الأخرى يعرفك فيه ما تستفيد به بالارتياض في أشعار العرب من القلب الكل المجرد في الذهن من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القلب على جميعها ، فإن مؤلف الكلام هو كالبنا أو النساخ ، والصورة الذهنية المنطقية كالقلب الذي يبني فيه ، أو المنوال الذي ينسج عليه ، فإن خرج من القلب في بنائه ، أو عن المنوال في نسجه كان فاسداً »

وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء ، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجربائها حل اللسان حتى تستحكم صورتها ، فيستفيد بها العمل على مشاها والاحتذاء بها في كل تركيب .^(٨٦)

وأيعا : أن ابن خلدون قد ربط بين أجناس الأدب والأسلوب ،

الدراسة من خلال تعرضه لصناعة الشعر ووجه تعلمه حيث يقول :
« ولندكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة - صناعة الشعر -

وما يريدون بها في إطلاقهم . فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب ، أو القلب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه ، الذي هو وظيفة العروض ؛ فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ؛ وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتركيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصور يتزعمها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها في الخيال كالقلب أو المنوال ، ثم يتتقن التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان ، فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء في القلب ، أو النساخ في المنوال ، حتى يتسج القلب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، ويقع حل الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه ؛ فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه حل أنحاء مختلفة ؛ فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول ، كقوله :

يا دار مئة بالعلاء فالسند

ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال ، كقوله :

قفا نسأل الدار التي خف أهلها

أو باستدعاء الصحب على الطلل ، كقوله :

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين ، كقوله :

ألم تسأل فتخبرك الرسوم

ومثل نمية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحياتها ، كقوله :

حي الدهار بجانب الغزل

أو بالدهاء لها بالسقيا ، كقوله :

أضفى طلولهم أجش همزيم وغدوت عليهم نضرة ونعيم

أو سؤاله السقيا لها من البرق ، كقوله :

يا برق طالع منزلاً بالبرق . . . وأخذ السحاب لها حذاء الأنيق

أو مثل الضجع في الجزع باستدعاء البكاء ، كقوله :

كذا فليجل الخطب وليقطع الأمر . . . وليس لعين لم يفض ماؤها عذر

أو باستعظام الأحداث كقوله :

أرأيت من حملوا حل الأهواء

أو بالتسجيل على الأكوان بالمصيبة لفقدته ، كقوله :

منابت العشب لا حام ولا راع . . . مضى الردى بطويل الرمح والباع

أو بالإنكار على من لم يتفجع له من الجمادات ، كقول الحارثية :

أها شجر الخابور مالك موقفا . . . كأنك لم تجزع على ابن طريف

أو بهتة فريقه بالراحة من ثقل وطأته ، كقوله :

ألقى الرماح ربيعة بن نزار . . . أودى الردى بفريقك المغوار^(٨٧)

ومن الواضح أن ابن خلدون كانت لديه فكرة مفصلة عن مفهوم الأسلوب عند المشرقيين من العرب ، كما كانت لديه فكرة واضحة عما كتبه حازم القرطاجني في هذا المجال ، حتى إنه كثيراً ما كان يردد أقواله وأمثله بنصها .

مستعينا في ذلك بالفروق اللفظية والمعنوية بين المنظوم والمنثور ، ثم ربط هذه الفروق بخصائص تعود إلى علوم النحو والصرف والعروض والبلاغة ، فنراه يتحدث عن انقسام الكلام إلى فني النظم والنثر فيقول :

« وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع ، والتزام التقفية ، وتقديم النسب بين يدي الأغراض . وصار هذا المنثور إذا تاملته من باب الشعر وفنه ، ولم يفترقا إلا في الوزن ، واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة واستعملوها في المخاطبات السلطانية ، وقصروا الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه ، وهجروا المرسل وتناسوه ، وخصوصا أهل المشرق .

وصارت المخاطبات السلطانية لهذا المهد عند الكتاب الغفل جارية على هذا الأسلوب الذي أشرنا إليه ، وهو غير صواب من جهة البلاغة ، كما يلاحظ من تطبيق الكلام على مقتضى الحال من أحوال المخاطب والمخاطب ، وهذا الفن المنثور المقتضى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر ، فوجب أن تنأى المخاطبات السلطانية عنه ؛ إذ

أساليب الشعر تناسبها اللوحية ، وخلط الجحد بالهزل ، والإطناب في الأوصاف ، وضرب الأمثال ، وكثرة التشبيهات والاستعارات ، حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك في الخطاب والمقامات مختلفة ، ولكل مقام أسلوب يخصه من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة وكتابة واستعارة . » (٨٧)

فابن خلدون في هذا النص كان واضحا في ربط الأسلوب بنوعين فنيين هما : الشعر والنثر . والفرقة بينهما تقوم على خصائص كل نوع من حيث التشكيل اللغوي ، والبناء العروضي .

والملمح اللافت هنا أنه ربط بين الأسلوب والمخاطب ومقتضى الحال الذي يتصل بهما ، من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة وكتابة واستعارة .

فالحن أن ابن خلدون كان أنجح أهل المغرب في بحثه للأسلوب على مستوييه الذهني والمادي ، وكان أقدرهم على ربطه بالسياقات الاجتماعية واللغوية التي يرد فيها ، وكل ذلك دون إغفال لعنصرى الاتصال من متكلم ومخاطب . وهذا ما بعد إضافة حقيقة إلى ما قدمه حازم القرطاجني وغيره من مفكرى المغرب العربى في هذا المجال .

الهوامش

- (١) فصحى الإسلام - أحمد أمين - النهضة المصرية - الطبعة الأولى سنة ١٩٥٢ : ١٩٣/٣ .
- (٢) انظر : فصحى الإسلام : ٣٩/٣ .
- (٣) السابق : ٣٩ .
- (٤) السابق : ٤٠ - ٤٢ .
- (٥) تأويل مشكل القرآن - ابن قتيبة - تحقيق السيد أحمد صقر - إحياء الكتب العربية القاهرة سنة ١٩٥٤ : ١٠ ، ١١ .
- (٦) السابق : ١٦ .
- (٧) ارتفاع الرجل : إصلاحه - لى الكتائف : إصلاح الضباب ، لأن الكثيفة الضبة ، أو الكثيفة كلبنا الحداد . يحير في الخالين بالحدادة .
- (٨) تفلح برمة أشجار : تنكسر قد أجزاء عشرة - الأكيار : جمع كير .
- (٩) المقرفات : المقرف والمقرفة من القريس وغيره ما يذاب الهجنة ، أى أن أمه عربية لا أبوه - أبيان : استبان - العراب : الخالصة المروية - الملا : السندان . الرباط : الخيل ، أو المكان المهد للمرابطة .
- (١٠) القتل السائر - ابن الأثير - تحقيق الدكتورين أحمد الحوفى وندوى طبانة - مطبعة مصر - الطبعة الأولى : ٢٨٠/٣ ، ٢٨١ .

- (١١) بيان إيجاز القرآن للخطيب - ضمن ثلاث رسائل في إيجاز القرآن للربمان والخطيب وعبد القاهر - تحقيق محمد خلف الله أحمد ودكتور محمد زغلول سلام . دار المعارف سنة ١٩٦٨ : ٣٦ .
- (١٢) السابق : ٦٥ ، ٦٦ .
- (١٣) السابق : ٤٥ ، ٤٦ .
- (١٤) السابق : ٤٦ ، ٤٧ .
- (١٥) السابق : ٤٥ .
- (١٦) إيجاز القرآن - الباقلاى - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر : ١٩٦٣ : ١٥ .
- (١٧) السابق : ٦ .
- (١٨) السابق : ٢٦ .
- (١٩) انظر السابق : ١١٣ .
- (٢٠) السابق : ٣٥ .
- (٢١) السابق : ٥٧ .
- (٢٢) السابق : ٥٣ .
- (٢٣) السابق : ١١٩ .

- (٢٤) دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي - القاهرة سنة ١٩٧٠ : ٤١٨ .
- (٢٥) أسرار البلاغة - عبد القاهر الجرجاني - دار المعرفة - لبنان ١٩٧٨ : ٢٥١ .
- (٢٦) دلائل الإعجاز : ١٠١ ، ١٠٢ .
- (٢٧) أسرار البلاغة : ٥٠ .
- (٢٨) السابق : ١٩٥ ، ١٩٤ .
- (٢٩) السابق : ١٩٥ ، ١٩٤ .
- (٣٠) الكشف - الزهري - التجريد - الطبعة الأولى سنة ١٣٥٤ هـ : ١/١٠ .
- (٣١) السابق : ٢١٨/٣ .
- (٣٢) السابق : ٢٤٩/٣ .
- (٣٣) نهاية الإعجاز في دراسة الإعجاز - الرازي - الأدب والمؤيد بمصر سنة ١٣١٧ هـ : ٩ .
- (٣٤) مفتاح العلوم - السكاكي - دار الكتب العلمية بيروت : ٧٦ .
- (٣٥) السابق : ١٤٠ .
- (٣٦) السابق : ١٤٠ .
- (٣٧) السابق : ٣ .
- (٣٨) الطراز - يحيى العلوي - المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ : ٢٢٢/٢ ، ٢٢٣ .
- (٣٩) السابق : ٣٤/١ .
- (٤٠) السابق : ١٣٤/١ .
- (٤١) السابق : ٨٢/٢ .
- (٤٢) السابق : ١٣١/١ .
- (٤٣) خريدة القصر وخريدة العصر - تحقيق محمد هبة الأثري ، والدكتور جميل سعيد - مطبوعات المجمع العلمي العراقي سنة ١٩٥٥ - القسم العراقي ١/٧ .
- (٤٤) السابق : ١٠٢/١ .
- (٤٥) السابق : ١٢٤/١ .
- (٤٦) سر الفصاحة - ابن سنان الحفاجي - شرح وتصحيح عبد الحسام الصميلي - صبيح بمصر ، سنة ١٩٦٩ : ١٥٦ .
- (٤٧) انظر السابق : ٢٧٨ .
- (٤٨) الصميم من كل شيء مخالفه وهفوه ، والأبيات من مجزؤ البسيط ، ولكنها غير متفقة لكثرة الزخارف فيها ، وهذا يسمى التخليع .
- (٤٩) سر الفصاحة : ١٨٨ .
- (٥٠) السابق : ٢٤٨ .
- (٥١) بديع القرآن - ابن أبي الإصبع المصري - تحقيق حفي محمد شرف - مبدية مصر - الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧ : ٣٢٨ .
- (٥٢) السابق : ١٠٥ .
- (٥٣) جواهر الكثر - نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي - تحقيق د. محمد زحلول سلام - منشأة المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٨٣ : ٤٢ .
- (٥٤) انظر السابق : ٤٢ ، ٤٣ .
- (٥٥) السابق : ٣٣ .
- (٥٦) السابق : ٤٢٩ .
- (٥٧) البرهان في علوم القرآن - الزركشي - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعرفة بلبنان : ٢٨٢/٢ .
- (٥٨) السابق : ٢٨٧/٣ .
- (٥٩) السابق : ٣٨٣/٢ .
- (٦٠) السابق : ٣١٢/١ .
- (٦١) السابق : ١٢٣/٢ .
- (٦٢) مفتاح العلوم : ٧٥ .
- (٦٣) بيان إعجاز القرآن : ٤٦ .
- (٦٤) انظر : للمقول واللامقول في تراثنا الفكري - دزكي نجيب محمود - دار الشروق سنة ١٩٨١ : ٩٤ .
- (٦٥) المصنعة : ١٨٣/٢ - ١٨٥ .
- (٦٦) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس - د. محمد رضوان الدابة - دار الأنوار بلبنان سنة ١٩٦٨ : ٢٦٤ .
- (٦٧) انظر : النقد الأدبي في المغرب العربي . د. عبده عبد العزيز لليلة - الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٣ : ٢٦ .
- (٦٨) النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال - النهضة المصرية سنة ١٩٦٩ : ٤٣ .
- (٦٩) انظر : السابق : ١١٤ - ١١٦ .
- (٧٠) للمتع في صنعة الشعر - عبد الكريم النيشل - تحقيق د. محمد زحلول سلام - منشأة المعارف بالاسكندرية سنة ١٩٨٠ : ١٩ .
- (٧١) المصنعة - ابن رشيق - أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥ : ٤٣/٢ .
- (٧٢) السابق : ١٧١/١ .
- (٧٣) السابق : ١٨٩/١ .
- (٧٤) السابق : ١٢٤/١ .
- (٧٥) انظر : الخطابة - أرسطوطاليس ، الترجمة العربية القديمة - تحقيق عبد الرحمن بدوي - النهضة المصرية سنة ١٩٥٩ : ١٨١ وما بعدها .
- (٧٦) مناجى البلغاء وسراج الأدباء - حازم القرطاجني - تحقيق د. محمد الحبيب ابن خويجة ، تونس سنة ١٩٦٦ : ٣٦٣ .
- (٧٧) النقد الأدبي الحديث : ١١٤ .
- (٧٨) السابق : ٤٣ ، ٤٤ .
- (٧٩) دلائل الإعجاز : ١٠١ ، ١٠٢ .
- (٨٠) مناجى البلغاء : ٣٢٧ .
- (٨١) كتاب أرسطوطاليس في الشعر - د. شكوى عباد - للكتاب العربي بالقاهرة سنة ١٩٦٧ : ٢٧٦ ، ٢٧٧ .
- (٨٢) الإتيان في علوم القرآن - جلال الدين السيوطي - مطبعة حجازي بالقاهرة سنة ١٩٤١ : ٢٠١/٢ ، ٢٠٢ .
- (٨٣) كتاب التسهيل لعلوم التنزيل - دار الكتاب العربي - لبنان سنة ١٩٧٣ : ١/١٤ .
- (٨٤) الرحلة المغربية - أبو عبد الله محمد العبدري - تحقيق محمد الفاسي - الرباط سنة ١٩٦٨ : ٦١ - ٦٣ .
- (٨٥) مقدمة ابن خلدون - دار العودة - بيروت ص ٤٧٤ .
- (٨٦) المقدمة : ٤٧٤ ، ٤٧٥ .
- (٨٧) السابق : ٤٧٠ .

الخيال .. مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجني والفلاسفة

صفوت عبد الله الخطيب

(١) يشكل الخيال الأساس الثالث في النظرية النقدية عند حازم القرطاجني بعد حد الشعر وأسس إبداعه . ولا يعنى ذلك الترتيب مطلقاً الفصل بين هذه الأسس ؛ فطبيعة البناء النقدي أن تتضافر أسسه أو مبادئه في القيام به دفعة واحدة ، دونما فصل بينها أو تفضيل لبعضها على الآخر .

وقد يتبين للدارس في ماهية الشعر ، كيف أنه لا يتميز عما سواه من الفنون إلا بالخيال^(١) ؛ إذ إن الخيال هو الطريق إلى إظهار الصور التي تتضمنها القصيدة ، بمعنى أنه الوسيلة المشتركة بين المبدع والمستقبل ، التي عن طريقها يمكن أن يتواصل العمل الفني ؛ وذلك « أن الصور من حيث هي صور أو مثل للأشياء لا توجد إلا في اللحظة التي نتأملها فيها ؛ وكلما تجدد التأمل تجددت هي أيضاً ، أي خرجت من القوة إلى الفعل ؛ إذ ليست الصور الكامنة موجودة إلا بالقوة ؛ أي أنها استمدادات نفسية يتركها لبنا الإحساس ، أو هي كفاية المخيلة للتخيل »^(٢)

ينتج صوراً بأن يركبها بعضها مع بعض ، ويغير فيها كما يشاء^(٣) . ونستطيع أن نقول إن فلاسفة التراث العرب قد أفادوا بما قرأوه من كتب أرسطو . ويشهد بذلك ما ورد في كتاباتهم عن الخيال ؛ فالكندي مثلاً يذكر الخيال بماهيته ومصطلحه الذي عرفه اليونان على حد تعبيره هو نفسه^(٤) . ثم إنه يميز بأهم خصائصه وأعلى القدرة على إعادة تركيب الصور^(٥) ، إذ ليس الخيال مجرد إعادة صور ما هو كائن فحسب ، بل ما يمكن أن يكون أيضاً .

وكذلك ينص الفارابي على تعريف الخيال وخصائصه^(٦) بالطريقة نفسها التي أوردها الكندي ، وإن كان الفارابي يضيف إلى وظيفة التركيب والفصل قوله « ويقترن بها نزاع نحو ما يتخيله »^(٧) . ونعتقد أن هذه الوظيفة تنسب في عبارة الفارابي إلى التركيبات نفسها ، أي الأعمال الفنية التي أسهم الخيال في تكوين أجزائها ، وإلا فعل من يعود الضمير في كلمة « بها » ؟ بل إن الفارابي يؤكد هذا الفهم الذي يربط بين النزوع والأعمال الفنية المخيلة ولبس الخيال ذاته ، حين يقول في موضع آخر « فننفع فيها تخيله لنا الأقاويل الشعرية وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك ، كفعلنا فيها لو تيقنا أن

معنى ذلك إذن أن الخيال هو وسيلة الاتصال بين المبدع وقارئه ، ولولا التخيل لظلت القصيدة صوراً ميتة لا تجد طريقاً إلى تمثلها والانفعال بها ؛ ومن ثم فقد كان اهتمام النقاد ، أو المتصلين بنقد الشعر وعلمه بمهامة ، كبيراً منذ أرسطو . ومن جاء بعده من الفلاسفة والشرح العرب ، ولدى الناقد الذي عرف كيف يفهم عنهم ، ويبلور اتجاهاتهم ، ويضيف إليها ، وأعطى به حازماً القرطاجني . أما أرسطو فإنه لم يشر إلى الخيال صراحة مثل من أتوا من بعده ، وإنما أشار إليه تحت أسماء أخرى ، كالكذب والخرافة^(٨) ، وكذلك في حديثه عن المحاكاة بأن ذكره للخيال كوسيلة من وسائل التعبير الأدبي ؛ فإن هذه اللفظة كانت جديدة في عالم النقد^(٩) .

وقد عرف أرسطو - بالإضافة إلى إشارته إلى الفكرة قيمة الخيال ، فلم يكن يعنى به مجرد اختزان الصور في الذاكرة وحسب ، وإنما قيل في ذلك « إن الشراح ، وخصوصاً الإسكندر ، يلاحظون أن أرسطو لم يجعل للخيال أو للذاكرة هذه الوظيفة البسيطة وحسب ، لأن وظيفة سلبية لا تتجاوز أن تكون الآثار الباقية من أشياء حية ، وإنما أضاف إليه سفة الفعل كذلك ، فجعل الخيال يفعل ، بمعنى أنه

أو عرضية ، ثابتة أو متقلبة ، أمكنها أن تتركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة^(١٨) .

وعلى هذا فإنه يمكننا أن نقول إن حديث حازم عن الخيال جاء - في مجمله - اقتفاء لأثار من سبقوه ، وكل ما له من فضل يمكن احتسابه هو أنه كان حريصا على أن يأتى حديثه عن الخيال من خلال تعميده للفن الشعري ، أما غيره فإن حديثه عن الفن كان يأتى - إن أتى - من خلال دراسته للخيال .

(٢)

ولعل هذا ما يفصح عن منهج الرجل الذي يسمى إلى الإفادة من التراث السابق في مجال نقده للشعر ، لا مجرد تمثيل هذا التراث واستعراضه دونما قيمة أو هدف ، ودونما خطة أو منهج . /

فابن سينا - على سبيل المثال - يرد حديثه عن الخيال من خلال شروحه لكتب أرسطو ، وبخاصة في قسم الطبيعيات . ويهتم ابن سينا بالمناقشات التفصيلية والدقيقة حول الخيال بوصفه قوة من قوى النفس ، أى أنه يدرسه في ذاته ، وكأنه بصدد دراسة موضوع فسيولوجي بحث ، وإلا فكيف نفس تفرقه بين ما يسمى بالقوة الحافظة والقوة المصورة ، على الرغم من أن كليهما موظف لاحتزان الصور المدركة ، سواء عن طريق الحس أو عن طريق الوهم^(١٩) . أقول كيف نفس ذلك إلا في ضوء فهمنا لاضطلال الرجل بدراسة الخيال بوصفه جزءا من مكونات النفس ، واهتمامه - من ثم - بمعرفة دور القوى النفسية على اختلافها - في القيام بعملية التخيل ؟

وفي مقابل ذلك كانت معرفة حازم للقوى النفسية معرفة من يسمي إلى النتيجة ولا يقف عند تفصيلات الوسيلة ، فليس عنده من قوة حافظة أو مصورة ، وليس عنده من وهم ولا حس ، وإنما يعرف حازم القوة الحافظة بصفة عامة ودورها في تمييز الصور المختزنة ، وإعدادها لخواطر الشعراء . فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ، ممتازا بعضها عن بعض ، محفوظا كلها في نصابه ، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك ، وجد خياله اللائق به قد أهتبه له القوة الحافظة ، يكون صور الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود ، فإذا أجال خاطره في تصورها فكانه اجتلى حقائقها^(٢٠) .

وابن سينا لم يكن فريدا في اتجاهه إلى دراسة القوى النفسية وترابطها بحيث يؤدي كل منها دوره في عملية الإدراك أو الخيال ، وإنما نجد آثار تلك الدراسات واضحة عند معظم الفلاسفة الإسلاميين . فإخوان الصفا يعدون خمس قوى نفسية تتأزر جميعها في القيام بأمر النفس^(٢١) ، وإن كانت رسائل إخوان الصفا تعبر عن هذا الموضوع بشيء من عدم الإحكام ، أو - بتعميق أدق - لا ترمى جانب الخيال بين هذه القوى . ثم إن الترابط بين القوى النفسية عندهم لا يعنى الترابط فيما بين بعضها والبعض الآخر بحيث يؤدي كل منها إلى غيره ، وإنما يعنى توجيهها جميعاً إلى النفس ، وارتباطها مجتمعة بها .

الأمر كما خيله لنا ذلك القول ، فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه^(٢٢) .

ونلاحظ أيضا الموقف نفسه عند ابن سينا ، الذي لم يكد يقدم جديدا عما سبقه في دراسة الخيال ، اللهم إلا هذه الأوصاف الفسيولوجية التي لا غناء فيها للفن أو النقد . فالخيال عنده هو القوة التي تسمى متخيلة بالقياس إلى النفس الحيوانية ، ومفكرة بالقياس إلى النفس الإنسانية . وهي قوة مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ عند الدودة^(٢٣) . ومثل هذا الكلام لا يجتنب لابن سينا في مجال الفن على أنه إضافة إلى التراث النقدي السابق . وأما ما عدا ذلك ، سواء من ناحية قيمة الخيال وخصائصه في التفريق والجمع أو تركيب الصور^(٢٤) ، أو من ناحية قيمة الخيال في تحريك النفس من خلال الأعمال الفنية^(٢٥) ، فهذه كلها أشياء قد نص عليها الفارابي والكندي من قبله . وعلى هذا فليس هناك مجال للقول بأن « ابن سينا قد فاق العلماء الذين تقدموه في دراسة التخيل ، فميز بين وظائفه المختلفة ودرسها بوضوح لا نجده عند أحد من العلماء المتقدمين ، وإن كان الفارابي قد أشار إلى وظيفتي التفريق والجمع إشارة مختصرة فإن شرح هاتين الوظيفتين وتوضيحهما لا نجده إلا عند ابن سينا^(٢٦) » .

ولكن ما يكفينا في هذه المجال هو أن هؤلاء الفلاسفة قد وضعوا تحت تصرف حازم القرطاجي من بعدهم أفكارا تصلح للاستخدام النقدي . ومن هنا يمكن فهم التعريف الذي يقدمه الباحثون للمخيلة على أنها « قوة مبدعة تساعد الفنان على الخلق والإبداع ، فالفنان يتناول الصور المدركة بالإحساس ويجزئها إلى عناصر ، ويستطيع بعد ذلك أن يجمع بين هذه العناصر كما يريد لتصوير قصيدة موسيقية . أو أسطورة أو حكاية^(٢٧) » .

ويأتى دور حازم القرطاجي ليقدّم مفهومه للخيال . ولا جدال في أن حازما قد أفاد من سبقوه إلى هذا الميدان ، فهو يجمع في تعريفه للخيال خلاصة ما توصل إليه شراح أرسطو . وكل ما ينسجم به تعريفه من جديد هو إصراره على جعل التخيل وسيلة للتواصل بين مبدع الشعر ومستقبله ، بل إن هذا المعنى هو أول ما يواجهنا في تعريف حازم ، فالتخيل - عنده - « أن تمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور يتفعل لتخليها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض^(٢٨) » . وهذا التواصل بين المبدع والمستقبل هو عماد الصورة الفنية ، ولولاه لما كان ممكنا إدراك الصور ولا الانفعال بها . « ولذلك كان حازم يستخدم مصطلح الصورة بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل ، فلم تعد الصورة عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب ، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسى ، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تترادف مع الاستمادة الذهنية لمحرك حسي خائب عن مجال الإدراك المباشر^(٢٩) » .

وحازم أيضا حين يتحدث عن دور الخيال في تركيب الصورة فإنه يضع الأسس الأولى التي يتم هذا التركيب على هدى منها ، « فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب ، وما تخالف وما تضاد ، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية

كذلك يهتم ابن سينا برسم طرق التخيل للمعاني المعقولات من خلال الحس^(٢٧) . وهو في كل ذلك يقترب اقترابا كبيرا من الخيال الشعري ؛ فإن توسط الخيال بين الحس والمعقول هو جوهر الخيال الشعري الذي تشكل مادته من صور المحسوسات ، والذي يهدف إلى إثارة الانفعالات الذهنية أو العاطفية . ومع ذلك بظل حديث ابن سينا في الشعر جانباً مستقلاً أو يكاد عن حديثه في النفس وقواها ، فيها القوة الخيالية .

وابن رشد أيضاً يقترب كثيراً في شرحه لحدوث التخيل من روح الخيال الشعري ، وبخاصة حين يربط بين هذه القوة التخيلية والنوم ، ويرى أن فعل هذه القوة يجود بالسكون ويكثر مع النوم^(٢٨) . وهذا السكون أو النوم شبيه إلى حد كبير بحالات الوجد أو المعاناة التي يعيشها الفنان ، ولكنه مع ذلك لا يربط هذا الخيال بالشعر في صورة صريحة ، وإنما كان ما فعله ابن رشد ، ومن قبله ابن سينا ، بمثابة أساس جيد أحسن حازم القرطاجي استغلاله في بناءه النقدي . فعند حازم نجد أن الخيال مرتبطاً بالشعر في صورة صريحة - يتم على مرحلتين : « تخيل المقول فيه بالقول ، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسنوبه . فالتخيل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخيلات الشوائب تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأنواب ، والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها »^(٢٩) .

فالتخيل إذن عند حازم هو التخيل الشعري وليس غيره . ومن ثم فإنه حين يتحدث عن مراحل الخيال فإنما يقصد مراحل تكون الصورة الفنية^(٣٠) ، وليس الخيال بما هو قوة نفسية ، بل إن الخيال مجرداً - فيما نظن - ليس له مراحل وإنما له طريقة حدوث ؛ ذلك لأنه استعادة ذهنية لصورة حسية غائبة . أما الخيال الفني فإنه ليس مجرد استعادة وحسب للصورة الغائبة ، ولكنه يضيف إلى ذلك تركيباً لصور جديدة ، ويهدف من ورائها إلى إثارة انفعالات مختلفة .

ولا شك أن حازماً قد صرف كيف يفيد من التراث الفلسفي السابق عليه ، وأن يرقى به إلى هذا المزيج النقدي الفلسفي الذي يظهر في كتابه ، والذي يظهر في الوقت نفسه التميز بين منهجه ومنهج أسلافه من الفلاسفة ، « وصلة الأفكار التي يطرحها حازم عن تخيل الشاعر لمعانيه وصوره بالدراسات النفسية عند الفلاسفة لا تحتاج إلى تعليق أو تأكيد . إن الشاعر - فيما يرى حازم - يتأمل صور العالم المختزنة في ذاكرته ، ويلاحظ النسب القائمة بينها على نحو يمكنه من تشكيل صور فنية جديدة »^(٣١) .

وتبدو أصالة حازم بشكل خاص في تناوله للخيال بنظرة جمالية . ولا غرابة في هذا ؛ فقد رأينا قبل ذلك الفروق بين دراسة حازم ودراسة الفلاسفة من قبله للخيال ، وتبين لنا أن حازماً كان أكثر التصاقاً وحرصاً على الجانب النقدي . والخيال بطبيعته أحد أسس الجمال في الفن ؛ فهو « القدرة على إدراك العلاقات ، مما يساعد على إبراز الأفكار الجديدة ، كما أن له القدرة على إيجاد تناغم بين جميع عناصر العمل الفني من ناحية المضمون وناحية الشكل . وهو عنصر شغل دارسي الجمال كثيراً ، رغم أنه هو القدرة نفسها على التشكيل »^(٣٢) .

والفراي أيضاً يعرف هذه الوظائف للقوى النفسية ، بل إن التفرقة الدقيقة بين القوة المصورة والقوة الحافظة في اختلاف طبيعة الصور التي تختزنها كل منها - أقول - إن هذه التفرقة هي من تراث الفرائي الذي أوحى به إلى ابن سينا . وقد نقل عنه ابن سينا نصه حرفياً - كما بينا في ذكرنا لابن سينا^(٣٣) - بل إن تناول الفرائي لهذه التفرقة بأن أوضح مما رأينا عند ابن سينا ؛ فهو يرى « أن وراء المشاعر الظاهرة شركاً وحبائل لا صطياد ما يقتنصه الحس من الصور ؛ فمن ذلك قوة تسمى مصورة ، وقد رتب في مقدم الدماغ ، وهي التي تستبث صور المحسوسات بعد زواها عن مسامحة الحواس وملاقاتها ، فتزول عن الحس وتبقى فيها .

« وقوة تسمى وهما ؛ وهي التي تدرك من المحسوس ما لا يحس ، مثل القوة في الشاة إذا تشح صورة الذئب في حاسة الشاة فتشبع عداوته ورداهته فيها إذ كانت الحاسة لا تدرك ذلك . وقوة تسمى حافظة ؛ وهي خزانة ما يدركه الوهم ، كما أن المصورة خزانة ما يدركه الحس »^(٣٤) .

ونحن لا نريد بذلك أن نسلب ابن سينا حقه في معرفة تضافر القوى الإنسانية في عملية الخيال ؛ فهو صاحب الإشارة إلى وقوع التخيلة بين قوتين : التزوعية بعدها والخيالية قبلها^(٣٥) ، وإن كان ابن سينا غير دقيق في هذه الإشارة حين سمي القوة الأخيرة بالخيالية ، وكان حقها أن تسمى بالحافظة .

ولكنه على أية حال كان بارعاً في الإشارة إلى القوة التزوعية وعلاقتها بالتخيل . وقد يكون هذا هو ما دفع بعض الباحثين إلى القول بأنه « بتأثير التخيل الفني يستطيع الشاعر أن يصوغ تجربته صياغة لغوية تتصلبها نفسية المتلقى وتندفع لانحاف موقف سلوكي معين . وهذا يتم في رأى ابن سينا نتيجة لتعاون قوى النفس ؛ فالقوى التخيلية تثير القوى التزوعية ، وهذه بدورها تحرك القوى الإرادية في الإنسان . وهذا استمد ابن سينا فهمه للعمل الشعري وتأثيره في دراسته لقوى النفس »^(٣٦) . على أننا نرى أن ابن سينا لم يربط بين دراسته للنفس ودراسه للشعر ، ولم يفد من الأولى في الأخرى ، ولو فعل لأشار في كتابه عن الشعر إلى معارفه من قوى النفس ودورها في التخيل ، على نحو ما فعل حازم القرطاجي ؛ ولكن هذا لم يحدث .

وهذا المنهج نفسه تقريباً نلاحظه في نقطة تتصل بقضية قوى النفس ودورها في عملية التخيل ، ونعني بها مراحل حدوث التخيل أو طريقته ؛ فقد كان للفلاسفة الشراح إسهامهم في هذا المجال ، وبخاصة ابن سينا وابن رشد ، وإن كانت لنا تحفظات بشأن استخدامهم لهذا النوع من المعارف منفصلاً عن مجال الفن . وهذا ما أفاد منه حازم القرطاجي ، واستطاع أن يواجهه وجهة نقدية فنية واضحة - على نحو ما سنرى .

فابن سينا يقرر أن التخيل عملية مستمرة ، وأنه في كل مرة تستعاد الصور المختزنة في القوة الحافظة فإن ذلك يعنى تخيلاً جديداً لصورة تشابه الصورة المختزنة ولكنها ليست هي^(٣٧) . وهذا الفهم يؤكد لنا ما أشرنا إليه قبلاً من أن الخيال الشعري هو شركة بين المبدع والمتلقى ، وأن على كل منهما أن يمارس التخيل بنفسه حتى يقيم الصور الفنية في ذهنه وينفعل بها .

معقولة ، من جهة ثانية ، ثم تميز هذا الخيال عن الإلهام ، من جهة ثالثة . ويوضح ذلك قوله : « إن الأشياء منها ما يدرك بالحوس ومنها ما ليس إدراكه بالحوس . والذي يدركه الإنسان بالحوس فهو الذي تتخيله نفسه ؛ لأن التخيل تابع للحوس ، وكل ما أدركته بغير الحواس فلما يرام تخيله بما يكون دليلا على حالة من هيئات الأحوال المظيفة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال بما يحس ويشاهد ؛ ليكون تخيل الشيء من جهة ما يستبينه الحواس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده ، والهيئات المشاهدة لما تنبئ به وجوده . وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ، ولا يخصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال ، بل اقتصر على إلهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإلهام أنه تخيل شعري أصلا ؛ لأن الكلام كله كان يكون تخيلا بهذا الاعتبار » (٣٨) .

فحازم إذن كان يتعامل مع الخيال في جانبه الفني ، وليس الخيال بما هو طبيعة نفسية بحث ، كما عرفنا من كتابات الفلاسفة الذين شرحوا كتب أرسطو ، وإن كان هذا لا ينفي معرفة حازم الخيال عن طريق هؤلاء الفلاسفة ، حيث يشير هو نفسه دائما إليهم وإلى كتاباتهم عن الخيال (٣٩) ، كما لا ينفي أيضا قدرة حازم على الاقتراب بالخيال إلى الفن ، وتحديد أنماط الخيال الفني وصوره ، وتصريحه باهتمامه بالخيال الشعري - على وجه خاص : « فطرق وتوهم التخيل في النفس إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر ومخبرات الببال ، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا ، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحى أو خطى أو ما يجري مجرى ذلك ، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيئته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيئة (كذا) ، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله له - وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج - أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل ، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة » (٤٠) .

ومعرفة حازم للخيال الشعري هي معرفة الخبير بطرق هذا الخيال وليس مجرد اشتراط الخيال بما هو خاصة مميزة للقول الشعري عما سواه . ذلك بأن الحديث عن الخيال الشعري ومواطنه في الشعر هو حديث يفتقر به حازم ضمن سبقه من الفلاسفة . فابن سينا - برهمن معرفته الواسعة بالخيال - قد اقتصر - في معظم - آرائه - على الخيال بما هو جزء من مكونات النفس البشرية ، أو طرق استخدامه بوصفه قوة من قواها ، واقتصر في البعض الآخر الغليل - مما قاله على الخيال بما هو شرط مميز للشعر عن النثر أو الخطابة . والفارابي كذلك تحدث عن الخيال بصفته قوة نفسية أو خاصة لها قيمتها في تحقيق الشعر لوظيفته ، وكلاما تكلم في ذلك كلاما عاما غير مكيون في باب الصناعة الشعرية ، فلا نجد عند أحد منها شيئا مثل ما قاله حازم من أن « التخيل الضرورية هي تخيل المعاني من جهة الألفاظ ، والأكيدة والمستحبة تخيل اللفظ في نفسه ، وتخيل الأسلوب ، وتخيل الأوزان والنظم ، وأكد ذلك تخيل الأسلوب » (٤١) .

(٣)

واهتمام حازم النقدي بالخيال إنما يأتي من وعيه بقيمة هذا الخيال بما هو أساس مهم في بناء القصيدة ؛ وهو وعي يقره عليه النقد الأدبي الحديث ويشاركه أيضا في الاهتمام بدراسة الخيال (٤٢) بوصفه جزءا مهما من بناء العمل الشعري .

ومن هذا المنطلق يأتي دور حازم في إرساء الأسس الجمالية التي ينبغى أن تراعى في استعمالات الخيال . وأول هذه الأسس الجمالية هي قضية التناسب ؛ فالقدرة على إظهار التناسب بين أضلاع العمل الفني ، وإخفاء المناقضة ، هي عنصر جمالي له تأثيرات بالغة في غايات الفن . وأظهر صور التناسب عند حازم هي التناسب بين الغرض والمعاني المتخيلة فيه (٣٣) ؛ فتوفر هذا التناسب له قيمته في تحقيق الإثارة النفسية . ومن أسس الجمال في العمل الفني عند حازم أيضا مبدأ التعجب (٣٤) ؛ ذلك بأن تخيل الصور المألوفة المكررة أمر لا يحقق من إثارة النفس ما تحققه الصور المخترعة المبتكرة ؛ لذلك الإغراب أو التعجب - كما يسميه حازم - أو الحرص على إثارة الدهشة ، هو أحد الأساليب الجمالية إلى إثارة النفس وإحداث الانفعال الذي يهدف إليه الشعر في مهابة المطاف .

وأبضا من أسس الجمال في الاستعمالات الخيالية ما يتعلق بالتركيب اللغوي للصورة المتخيلة (٣٥) ، إذ يجب أن يراعى فيها قدر الإمكان البعد عن التعبيرات المألوفة ، والحرص على إيجاد صور جديدة مبتكرة للمبارة ، تتوازي مع الابتكار أو التعجب الذي قال به حازم في المعاني أيضا ، وكلامها يهدف إلى تحريك النفس بما ينجوها به من جدة التصوير .

وهذه الأسس الجمالية التي ينبئ إليها حازم في حديثه عن الخيال تغفر له ما قد يبدو في شرحه لعملية التخيل من آلية حين يرتب حدوث هذا التخيل - أو ما سميناه بالصورة الفنية - في نقاط محددة كما يبدو في الإشارة السابقة . ولعل هذه الأسس الجمالية كانت وراء من يلتبس له العذر قائلا : قد لا تتفق مع حازم حول القيود التي يفرضها على حركة التخيل وفاعليته ، ولكن علينا أن نلاحظ أننا نتعامل مع ناقد قديم يحترم قواعد العقل وقوانين العالم الخارجي كل الاحترام ، ولا يستطيع أن يتقبل أي جرح في حركة الخيال ، بمصنف بهذه أو بتلك القوانين (٣٦) .

ومن خلال ما سبق تبدو لنا في صورة جديدة إفادة حازم مما كتبه الفلاسفة في دراساتهم المتصلة بالنفس عن الخيال ، ومجاوزه لهذه الكتابات إلى ما هو أكثر صلة بالشعر ، وأخذ منها بما يسخره لاهتمامه النقدي . ثم تبدو لنا من ناحية أخرى ، من خلال ما أثاره عن الأسس الجمالية في صنع الخيال ، الحجة قوية لأن نختلف مع من يقول « أما الخيال بمعنى أن يخلق الشاعر روحه على موضوعات العالم الخارجي ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ، ويتنخب من بين جزئياتها ما يصنع تجربة جمالية خصبة ؛ تجربة كاملة بمعنى الكلمة ، فهو ما لا نجده عند أحد من البلاغيين العرب » (٣٧) .

وذلك لأن النقد العربي إذا كان قد اكتفى بالوقوف عند التشبيه ، وهو أحد أشكال الخيال الجزئية ، فإن حازم - على عكس ذلك - قد نظر إلى الخيال بما هو مصطلح خير متداول قبله إلا عند الفلاسفة ، وفهمه بمعنى السعي إلى رسم صورة عامة تشمل القصيدة كلها ، ولا تقف عند حدود التشبيهات الجزئية فحسب . ومعرفة حازم للخيال الشعري بما هو مفهوم ومصطلح يدل عليها ما يقول به حازم نفسه حين يتكلم في الخيال مبينا أقسامه وأنماطه ، بما يحدد الخيال الشعري - بصفه خاصة - في ارتباطه بالنفس من جهة ، وقيامه على أساس حسي ، سواء كانت الأشياء المخيلة أشياء محسوسة أو

الشعر وأغراضه . . . والاختلاق الامتناعي ليس يقع للعرب من جهة من جهات الشعر أصلاً^(٤٧) .

ومن خلال تتبع حازم للتراث الشعري عند العرب يصل إلى بيان عقيدته النقدية في شأن الكذب الشعري الذي هو عنده أمكن في القول الشعري وألبن بمقاصده ، لما لديه من طاقة الابتكار وحرية التصرف والحركة : « وإنا يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصدق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر ، فقد يريد تقييح حسن وتحسين قبيح فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتبه ، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة »^(٤٨) .

حازم إذن مشغول بصناعة الشعر ، يرمى فنيته وجماله . والكذب أو الاختلاق - على حد تعبير حازم - من الأمور المهمة في تشكيل البناء الشعري . ومن ثم فإن حازماً حين يناقش إمكانات اللجوء إلى الكذب في الشعر فليس يقيس آراءه في ذلك بمقياس الفن وحده^(٤٩) . وفي هذا ما يظهر مكانة حازم في التاريخ النقدي . وذلك بأن بعده عن المقاييس الأخلاقية يميز بينه وبين كثير من النقاد العرب^(٥٠) ، ويظهر تميز الثقافة التي يصدر عنها حازم في اتجاهه النقدي . وهذا ما يبرر لنا اعتقادنا بقيمة التأثير اليوناني بطرقه المختلفة في النقد عند حازم القرطاجي في بعض المواضع .

إن قيمة الخيال بما هو عنصر جوهرى في بناء القصيدة ، وخاصة مميزة للشعر هما سواء من فنون القول ، وطريق لا بد من سلوكها ليحقق الشعر هدفه - كل هذا شيء تظهره لنا الأصول الثقافية التي صدر عنها حازم مع اختلاف في درجات الفهم والنضج .

إن أرسطو يستشعر قيمة الخيال في تحريك النفس ودفعها إلى النزوع نحو شيء ما ، ولكنه إنما ينظر إلى الخيال بصفته إحدى قوى النفس ، بل إنه - فوق ذلك - لا يكاد يميزه تمييزاً محدداً عن الإدراك العقل بصفة عامة^(٥١) . وعلى الرغم من ذلك فإننا نقدر له أنه « قد أوجد الأسس الأولى للتفكير في هذه الملكة ، فهناك صورة وهنا عقل ، وبين الصور والعقل تتدخل ملكات وحواس ووجدان ، لها دور كل منها ؟ وكيف تعمل ؟ - هذا ما تركه أرسطو للنقاد من بعده يحاولون فيه »^(٥٢) .

وهذا ما حدث حقاً ، فالغراب ينظر إلى ما قاله أرسطو عن علاقة الخيال بتحريك النفس وإثارتها ، ويستغلها في قوله عن قيمة الشعر : « ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن التخيل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يعاف ، فإننا من ساعتنا نجعل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف فتتفر أنفسنا منه فتتجنبه ، وإن تيقنا أنه ليس في حقيقته كما خيل لنا فنقل فيها تخيله لنا الأقاويل الشعرية وإن علمنا أن الأمر ليس كعلمنا لها لو تيقنا أن الأمر كما خيل لنا ذلك القول فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو عمله »^(٥٣) . فالخيال هو الخاصة المميزة لطبيعة القول الشعري ، كما أنه الوسيلة إلى تمكين الشعر من تحقيق الإثارة النفسية ، ومن ثم تحديد وظيفته : « وحسبنا أن نشر في مجال الشعر إلى فصل الغراب بين الشعر والنظم على أساس التخيل ، بحيث أصبح الشعر بناء تخيلياً يستهدف إثارة الخيفة لدى المتلقى إثارة خاصة تؤثر في قوته النزوعية إلى الدرجة التي تقود إلى فعل أو انفعال »^(٥٤) .

ولم يكن النقد القديم أيضاً يخالف هذا العرف القائل بأهمية الخيال ، فأرسطو صاحب أهم تعديد نظرى في بنية الشعر ، يربط في بعض كلامه بين الخيال والكذب ، ويذهب إلى أن الكذب درجة من درجات الخيال تتسم بالمبالغة بمض الشيء ، أو تتمدى وظيفته استعادة الصور الغائبة إلى وظيفة التركيب والجمع بين الصور المختلفة ، وهى أهم وظائف الخيال التي نص عليها شراح أرسطو . وأرسطو يدرك قيمة هذا النوع من أنواع الخيال في إثارة اللذة النفسية لدى المتلقى ، وأما الطريق إلى تحقيق الشعر لأهدافه : « والأمر المعجب بلذ ، ويكفى لإثبات ذلك أن كل من يروى قصة يضيف إليها بعض المعجائب ليس السامعين . وقد كان هو ميروس خاصة هو الذى علم الشعراء الآخرين كيف يتقنون الكذب »^(٥٥) .

ولم يكن أرسطو أو اليونان وحدهم الذين يعرفون قيمة الكذب الشعري وصلته بالخيال ، وإنما كان النقاد العرب القدامى يقدرون قيمة الكذب ، بل يرفعون درجة الشعر من أجله . والقول بأن « أحسن الشعر أكذبه » قول معروف في تاريخ النقد العربى القديم ، وهو أمر كان لا بد أن يظهره لهم طول التمرس بصناعة الشعر . وليس من الصحيح أن يقال « إن العرب وإن فقدوا ترجمة دقيقة للفقرة التي عالج فيها أرسطو مسألة الكذب الشعري فقد استطاعوا بجمع أطراف الفكرة من ثانيا الكتاب وتطبيقها على واقعهم الأدب أن يصلوا إلى شيء قريب جداً من فكرة أرسطو »^(٥٦) ، فلم يكن النقاد العرب - فيما نرى - بحاجة إلى لم أطراف الفكرة من ثانيا كتاب أرسطو في الشعر ، وإنما كان أمر الإحساس بقيمة الخيال شيئاً طبيعياً - تحتمه الخبرة بمعاملة الشعر والخبرة بمضاهيه .

ومن ثم فإن الكذب الشعري أو الخيال الشعري كان أمراً معروفا ومشروعاً عند النقاد العربى القديم ، بل إن ناقداً كخدمة يحفز الشعراء على ذلك ويراه - أى الكذب على وجه التحديد - من دلائل التمكن والافتقار ، فهو يقول : « وما يجب تقديمه أيضاً أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذمناً حسناً يينا غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته ، واقتداره عليها »^(٥٧) .

والربط بين الكذب والخيال يبدو على نحو واضح عند ابن رشد الذى يرى أن الخيال لا يطلق إلا على ما كان كاذباً من المحسوسات^(٥٨) ، فالأمران عنده ملتبس أحدهما بالآخر ، لا يكادان ينفصلان ، فالخيال يتحقق من خلال الكذب ، والكذب يسمى خيالياً .

وهذا التراث كله قد أسهم في تشكيل فكرة حازم عن الكذب الشعري . وحازم بما له من فكر نقدي يفرق بين درجات الكذب ، ويضع مصطلحات لكل درجة منها ، فعنده الاختلاق الإمكان ، وعنده أيضاً الاختلاق الامتناعي ، وكلاهما كذب ؛ ولكن التفرقة بينهما بالإمكان والامتناع توحي بمدى السادة حازم بما قرأه عند الفلاسفة عن الممكن والمحال ودرجات تقبل كل نوع منها في بناء العمل الفنى . ومن ناحية أخرى فإن حازماً يتبع فكرة الكذب من خلال التراث الشعري عند العرب ، ويبدو هذا في تطبيقه للمصطلحات على الشعر العربى : « فالاختلاق الإمكان يقع للعرب من جهات

ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع ، التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه . وربما كان القصد بذلك ضرباً من التعجيب أو الاعتبار^(٥٨) .

وصحيح أن حازماً ينسب قوله هذا إلى ابن سينا دون ابن رشد ، ولكن هذا يؤكد من جهة إضافة حازم من التراث الفلسفي الإسلامي قبله ، وبخاصة شروح الفلاسفة على كتب أرسطو ؛ ويؤكد - بعد ذلك - أن حازماً كان يفتل الإشارة إلى ابن رشد عن حمد وقصد ، وإن كنا لا نجزم بحقيقة دوافعه إلى ذلك الإخفال^(٥٩) .

بعد ذلك يشارك حازم الفارابي وابن سينا في تقرير قيمة الخيال في تحقيق الانفعال النفسي ، وانعكاس ذلك على وظيفة الشعر^(٦٠) ؛ وهي القيمة التي تبرز أثر الخيال في تكوين العمل الشعري وبنائه ، أو - بتعبير أدق - هي القيمة التي بها يكون الشعر وبدونها لا يكون . ولذلك يقول حازم - معتمداً على الفارابي وابن سينا - إن الشعر لا يعد شعراً من حيث هو صدق أو من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام خيل ، وبالتالي فإن الاشتغال بحصر الطرق التي يمتاز بها القول الصادق من غيره خروج عن تأمل الشعر في ذاته إلى صناعة أخرى هي صناعة المنطق . ومهمة الناقد أو المنظر للشعر - فيها يرى حازم - هي البحث في مدى تحقيق الشعر لغايته من خلال خصائصه النوعية المميزة له باعتباره تخيلاً للحقائق أو الأحداث والأشياء والقيم ، لا باعتباره عرضاً منطقياً أو حرفياً لها ؛ فالتخييل هو المعيار في صناعة الشعر ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة^(٦١) .

وهكذا يبدو لنا الخيال أساساً من الأسس القومية في صناعة الشعر عند حازم ، كما يبدو لنا منهجه في الإضافة من التراث اليوناني في صورته غير المباشرة ، أعني شروح الفلاسفة المسلمين لأرسطو ، وإضافاته إلى هذا التراث بما يشرى تاريخ النقد العربي ويعمل من شأنه .

وابن سينا أيضاً يتميز في تناوله للخيال عن أرسطو ؛ فهو ينظر إليه من طرفين : أما الأول فمن حيث هو قوة نفسية وحسب ، ونجد ذلك في شروحه لكتاب أرسطو في النفس ، أو دراساته هو في هذا الشأن ؛ وأما الثاني فمن حيث هو أحد عناصر البناء الشعري ، وذلك يبدو في تلخيصه لكتاب الشعر لأرسطو . فمن الناحية الأولى يخالف ابن سينا أرسطو في حسابان الخيال إحدى القوى المحركة للنفس ، إلى حسابانه مجرد خزانة أو قوة حافظة تقوم باستعادة الصور الغائبة ، أو تركيب صور جديدة . ومن خلال هذه الوظيفة تبدأ القوى المحركة عملها^(٦٢) .

وفي هذا ما يميز فهم ابن سينا لطبيعة الخيال ، ومن ثم قيمته ؛ فليس من وظيفة الخيال تحريك النفس ، وإنما هو عنصر ضروري - وهذه قيمته - لكي تتحرك القوة النزوعية بناء على ما يرسم له .

أما الناحية الأخرى ، وهي الخيال الشعري ، فإن ابن سينا يأخذ عن الفارابي في حسابان الخيال عنصر الإشارة النفسية والحفز نحو الانبساط لشيء أو الانقباض عنه ؛ « وإنما ينظر المنطق في الشعر من حيث هو خيل ؛ والمخيل هو الكلام الذي تدعنه له النفس فتبسط عن أمور وتنقبض عن أمور ، من غير روية وفكر واختيار »^(٦٣) .

ويأتى ابن رشد ليضيف إلى التخييل قيمة أخرى من خلال شرحه لكتاب أرسطو في الشعر ، حين يقرر أن إثارة اللذة والإعجاب هي إحدى قيم التخييل ؛ فهو يقول : « وقد يستعمل الاستدلال والإدارة في الأشياء غير المنتفسة ، وفي المنتفسة ، لا من جهة ما يقصد به عمل أو ترك ، بل من جهة التخييل فقط ، أعني المطابقة »^(٦٤) . وصحيح أن نص ابن رشد ليس صريحاً في الدلالة على ما استنبطناه من أنه قد تكون القيمة في اللذة المجردة ، ولكن ما يتسوى الظن في هذا الاعتقاد ، قول حازم الفطرجاني في أهداف التخييل أو المحاكاة ؛ « وتنقسم التخائيل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى محاكاة تحسين

الهوامش

- (٦) راجع رسالة الكندي في ماهية الوجود والوحدان ضمن رسائل الكندي الفلسفية . يشول : « وكان منها (أي النفس) قوة تسمى المصورة ، أعني القوة التي توجدنا صور الأشياء الشخصية بلا طين أعني مع غيبة حواسها عن حواسنا ، وهي التي يسميها القدماء من حكماء اليونانيين الفنتاسيا » .
- (٧) راجع في الرسالة نفسها قوله : « فإنها تقدر أن تتركب الصور ، فأما الحسن فلا يركب الصورة » .
- (٨) انظر في هذا التعريف الفارابي بكتاب السياسات المدنية ، ص ٤ .
- (٩) الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ص ٤٤ .
- (١٠) الفارابي : إحصاء العلوم ص ٨٤ .
- (١١) ابن سينا : الشفاء . الطبيعيات . النفس ص ٤٥ .

- (١) راجع في ذلك الموضوع ما يقوله « بشر Butcher » في كتابه « نظرية أرسطو في الشعر والفن الجميل Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art » حيث يقول (p. 137) : « يحدث الشعر تأثيراته - عمل خلافاً للفنون الأخرى ، اللهم إلا تلك التي تعتمد على الوزن - من خلال التشبيه وحده » .
- (٢) يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة ص ٨٩ .
- (٣) راجع كتاب الشعر ص ٥٥ من الترجمة القديمة وص ٥٤ من الترجمة الحديثة . وكذلك ص ١٣٨ من الترجمة الحديثة ويقابلها بياض في النسخة القديمة المحققة .
- (٤) الدكتور سهر القلماوي : فن الأدب - المحاكاة ص ١١٣ .
- (٥) الدكتور عبد الرحمن بدوي : أرسطو ص ٢٤٥ .

- (٣١) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٧٣ .
- (٣٢) مجاهد عبد النعم : دراسات في علم الجمال ص ٤٥ .
- (٣٣) انظر عند حازم في كتاب منهاج البلغاء قوله ص ٩٠ : وأحسن مواقع التخيل أن يناط باللعان المناسبة للفرض الذي فيه القول ، كتخيل الأمور السارة في التهان ، والأمور المفجعة في المراثي ؛ فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول ، وشدة التباسها بها ، يعاون التخيل على ما يراد من تأثير النفس لمتنصه .
- (٣٤) انظر المصدر نفسه ص ٩٠ : « ويحسن موقع التخيل من النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التمجيع نفقوى بذلك تأثير النفس لمقتضى الكلام . والتعجيب يكون باستدعاء ما يشره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها ، فوردوها مستند مستطرف لذلك ، كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشئ تخفى سببته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبه له ، أو معاند ، وكالجمع بين متفرقين من شأن النفس أن تستغريها . »
- (٣٥) انظر المصدر نفسه ص ٩٠ - ٩١ : « ويجب ألا يسلك بالتخيل مسلك السذاجة في الكلام ، ولكن يتقذف الكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة ، والترتيبات والاقتنانات ، والنسب الواقعة بين المعاني . »
- (٣٦) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٧٥ .
- (٣٧) نبيل وشاد الدين . قضية الصدق والكذب في الشعر العربي . رسالة ماجستير مخطوطة . ص ١٤٣ .
- (٣٨) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء ، ص ٩٨ - ٩٩ .
- (٣٩) راجع إشارات حازم إلى ابن سينا في الصفحات ٧٨ ، ٨١ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٩٢ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ٢٦٦ من كتاب منهاج البلغاء ، وكذلك إلى الفارابي ص ٨٦ .
- (٤٠) السابق ص ٨٩ - ٩٠ .
- (٤١) نفسه ص ٨٩ .
- (٤٢) راجع أوستن واين ودينه ويليك في « نظرية الأدب » ، ص ٢٧٣ : « إن المحيلة كالوزن ، هي إحدى مكونات بنية القصيدة ... فيجب أخيرا ألا تدرس في حزمة من الطبقات الأخرى ككل كمتنصر وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبي . »
- (٤٣) أرسطوطاليس : فن الشعر ، الترجمة الحديثة ص ١٣٨ ، ١٤٠ . ويجدر الإشارة إلى أن الترجمة القديمة المقابلة لهذا الموضوع ليس بها إلا « وأما الأمر العجيب فهو ... ثم يبايض بالأصل . »
- (٤٤) الدكتور شكري عياد : أرسطوطاليس في الشعر (الدراسة) ص ٢٧١ .
- (٤٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٦٦ .
- (٤٦) راجع ابن رشد : تلخيص كتاب النفس ، ص ٦٥ : « وقد تفارق هذه القوة أيضا قوة الحس ؛ فإننا كثيرا ما نكذب بهذه القوة ونصدق بقوة الحس ، ولا سيما في محسوساتها الخاصة . ولذلك ما نسمى المحسوسات الكاذبة تخيلا . »
- (٤٧) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء ، ص ٧٧ .
- (٤٨) السابق ص ٧٢ .
- (٤٩) انظر المصدر نفسه ص ٧٨ ، ٧٩ : « فالكذب الاختلاقي في أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة ؛ لأن النفس قابلة له ؛ إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول ولا العقل ، فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين . وقد رفع المخرج عن مثل هذا الكذب أيضا في الدين ؛ فإن الرسول صلى الله عليه وسلم كان ينشد النسيب أمام المدح فيصني إليه وثيب عليه . والكذب الإفراطي معيب في صنعة الشعر إذا خرج من حد الإمكان إلى حد الاستماع أو الاستحالة . »
- (٥٠) مثال ذلك ابن قتيبة في تعليقه لأن تكون معاني الشعر من المعاني التي يقرها الخلق والدين ، وتفكر المعنى الشريف والمعنى الخسيس عند معظم نقد العرب .
- (٥١) يقول أرسطو في كتاب النفس ص ١٢٤ : « ويظهر على كل حال أن هناك قوتين محركتين : النزوع والعقل (بشرط أن نعد التخيل نوعا من التمعل) ؛
- (١٢) راجع المصدر نفسه والصفحة نفسها .
- (١٣) راجع ابن سينا كتاب النجاة قسم المنطق ص ٦٤ .
- (١٤) محمد عثمان نجاشي والإدراك الحسي عند ابن سينا ص ١٨٠ .
- (١٥) فتح الله خلف : فلاسفة الإسلام ص ١١٨ .
- (١٦) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء ص ٨٩ .
- (١٧) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٣٦١ .
- (١٨) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء ، ص ٣٨ ، ٣٩ .
- (١٩) يقول ابن سينا في رسالته عن القوى الإنسانية وإدراكها ضمن سبع رسائل في الحكمة والطبيعات ص ٣١ : « وقوة تسمى حافظة ؛ وهي خزانة ما يدركه الوهم ، كما أن الصورة خزانة ما يدركه الحس . وقد تسمى مفكرة ؛ وهي التي تسلط على الودائع في خزائن الصورة والحافظة ، فتخلط بعضها ببعض ، وتفصل بعضها من بعض . وإنما تسمى مفكرة إذا استعملها روح الإنسان والعقل ، فإن استعملها الوهم تسمى متخيلة . » وانظر في الفكرة نفسها في كتابه الشفاء . الطبيعات . النفس ، ص ٤٦ حيث يقول عن وظيفة القوة الحافظة « إنها تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة . »
- (٢٠) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء ، ص ٤٢ .
- (٢١) انظر رسائل اخوان الصفا المجلد الثالث ص ٢٤٢ : « وقد بينا في رسالة الحاس والمحسوس أن القوة المتخيلة التي مسكنها مقدم الدماغ نسبتها إلى القوة المفكرة بما تجمع إليها من أخبار المحسوسات كنسبة صاحب الخريطة إلى الملك ، ونسبة القوة الحافظة التي مسكنها مؤخر الدماغ ونسبتها إلى المفكرة كنسبة الخازن الحافظ ودائع الملك كنسبة القوة الناطقة التي مجراها على اللسان إلى المفكرة كنسبة الحاجب والترجمان إلى الملك ، ونسبة القوة الصائمة التي مجراها البدان والأصابع إلى المفكرة كنسبة الوزير المعين له في تدبير مملكته والمساعد له في سياسته لرحمته . »
- (٢٢) راجع نص ابن سينا في رسالته عن القوى الإنسانية وإدراكها ص ٣١ ، وراجع نص الفارابي في كتاب الفصوص ، ص ١٢ .
- (٢٣) السابق ص ١٢ .
- (٢٤) راجع ابن سينا الشفاء - الطبيعات - النفس ص ٥١ : « ثم المتخيلة تخدعها قوتان مختلفتان المأخذين فالقوة النزوعية تخدعها بالانتماء ؛ لأنها تبعثها على التحريك نوعا من البعث والقوة الخيالية تخدعها بعرضها الصور المخزونة فيها المهيئة لقبول التركيب والتفصيل . »
- (٢٥) الدكتور عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي القديم ص ٣٦ .
- (٢٦) راجع كتاب أرسطو عند العرب للدكتور عبد الرحمن بدوي ، حيث يورد نصا لابن سينا من كتاب المباحثات ص ١٥٥ يقول فيه : « الصورة الحاصلة في الخيال المتذكرة هي غير الصورة التي في القوة الحافظة ؛ لأن الأهراس لا يصح عليها الانتقال ، فهي إذن حادثة . وإذا تذكرت شعوري بذلك الصورة ، سواء وردت من خارج أو عرضت للخيال ، فإن أتذكر شعورا بمثل تلك الصورة ، لا شعورا مطلقا . والشعور يتخصص بصورة مخصصة لها ، فهي تتخصص بصورة أخرى غير الواردة وغير الحاضرة في الخيال العارضة له . »
- (٢٧) راجع ابن سينا الشفاء . المنطق . البرهان ، ص ٢٢٢ : « ونقول إنه إنما يكتب تصور المعقولات بتوسط الحس على وجه واحد ، وهو أن الحس يأخذ صور المحسوسات ويسلمها إلى القوة الخيالية فتصير تلك الصور موضوعات بفعل العقل النظري الذي لنا فتكون هناك صور كثيرة مأخوذة من الناس المحسوسين ، فيجدها العقل متخالفة بعوارض ، مثل ما نجد زيدا مختصا بلون وسحنة وهيئة أعضاء ، ونجد عمرا مختصا بأخرى غير تلك ، فيقبل على هذه العوارض فيقتصرها عنها ، وي طرحها من جانب ، حتى يتوصل إلى المعنى الذي يشترك فيه ولا يختلف به ، فيحصلها ويتصورها . »
- (٢٨) نصر ابن رشد : تلخيص كتاب النفس ص ٦٤ .
- (٢٩) حازم : منهاج البلغاء ص ٩٣ .
- (٣٠) راجع في المصدر نفسه ص ١٠٩ - ١١٠ الأحوال الثمانية التي يشير إليها حازم بما هي مراحل لابد أن يمر بها الخيل في تكوينه لصور المعاني المحيلة

- الدكتور عبد الرحمن بدوي ص ٢١٦ .
- (٥٨) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص ٩٢ . ومن الغريب أن الدكتور سعد مصلوح في كتابه « حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل » ص ١٥٤ ، يرى أن حازماً انفرد باطراحه لفكرة التقسيم الثلاثي عند ابن سينا إلى تحسين وتفتيح ومطابقة ، برغم أن حازماً ينص في ص ٩٢ على أن « المطابقة قسم ثالث على كل حال إذا لم نخلص إلى تحسين ولا تفتيح » .
- (٥٩) راجع في هذا الموضوع عبد الرحمن بدوي في فصلته عن حازم القرطاجني ونظريات أرسطو ضمن كتاب « إلى طه حسين في عيد ميلاده السابعين » ، ص ٨٦ - ٨٧ ، وكذلك راجع الدكتور سعد مصلوح في كتابه « حازم القرطاجني . . . » ، ص ٥٢ - ٥٥ ، حيث يقول في ص ٥٥ : « كل أولئك يرجع عندنا أن حازماً إنما أهمل ذكر تلخيص ابن رشد لما رآه فيه من هيوب لا نطلبها كانت تخفى على مثله » .
- (٦٠) راجع حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ص ٨٩ .
- (٦١) الدكتور جابر عصفور . مفهوم الشعر ص ٣٢٧ .

- ذلك أن الناس كثيراً ما يخالفون العلم ويضعفون لأخيلتهم) .
- (٥٢) الدكتور سهر القلماوي : فن الأدب - المحاكاة ، ص ١٠٦ .
- (٥٣) الفارابي : إحصاء العلوم ، ص ٨٣ ، ٨٤ .
- (٥٤) الدكتور جابر عصفور : نظرية الفن عند الفارابي ، مجلة الكاتب ، ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ٣٩ .
- (٥٥) انظر قوله في كتاب الإشارات والتنبيهات ، القسم الرابع ص ١٤٠ : « إن القوة المتخيلة جعلت محاكاة لكل ما يليها من هيئة إدراكية أو هيئة مزاجية سرية التنقل من شيء إلى مثبته أو ضده ، وبالحيلة إلى ما هو منه بسبب » . وانظر أيضاً قوله في كتاب النفس من قسم الطبيعيات في الشفاء ص ٤٩ : « والمحركة هل أنها باعثة هي القوة النزوعية الشوقية ، وهي القوة التي إذا ارتسخت في التخييل صورة مطلوبة أو مهروب عنها بعثت القوة المحركة الأخرى على التحريك » .
- (٥٦) ابن سينا . الشعر . المنطق . الشفاء ص ٢٤ .
- (٥٧) ابن رشد تلخيص كتاب الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ، بتحقيق

الشعرية في الشعر

دراسة معاصرة

في مادة نقدية قديمة

كتابخانه و مركز الخوانساري
بنیاد و ايريه المعارف اسلامي

فتاسم المومني

ما من شك في أن مصطلح (الشعرية) من المصطلحات التي راجت في الدراسات الحديثة الخاصة بالشعر ، بل إن هذا المصطلح قد صار عنواناً لدراسات أدبية أو نقدية معاصرة^(١) . المهم أن المصطلح في دلالته يعني - هنا أو هناك - الاستجابة النفسية المصاحبة للشعر ، وهي استجابة لا تنفك تتصل بما يتخوم به الشعر من خصائص نوعية تميزه عن غيره من سائر الأنشطة التي تشترك معه في المهمة وتختلف عنه في الأداة . والأهم أن ما يدل عليه المصطلح أمر نصادفه في الدراسات النقدية القديمة . بل إن المصطلح نفسه قد استخدم بنصه وبدلالته في بعضها ، كما هو الشأن عند حازم القرطاجي^(٢) وابن رشد^(٣) وكذا عند ابن سينا^(٤) من قبل .

والذي لا شك فيه - أيضاً - أن الحديث في الشعرية - ما دامت محصلة لاستخدام متميز في أداة الشعر ، وهي اللغة - يتعمم مثله في علميتها أو يقابله . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية فإن الحديث في الشعرية - بهذا الفهم - يعني أساساً الحديث في الجوانب الوجدانية أو الانفعالية ، ومثل هذا الحديث - وهذا هو الأهم - يهتم من الحوار بسبب اتساع أرجائه وتشعب أنحائه فوق ما يمكن لغيره أن يحتمله أو يتقبله . أما الثالثة فإن الحديث في الشعرية يعني على الجملة أن اللغة في الشعر لا تتوقف عند حدود الإفهام أو الإشارة أو الدلالة المعجمية ، بل تتمدها لتصل إلى الإشارة والتأثير أو الانفعال بمعطيات الشعر والتفاعل معها .

- ١ -

كتابات البيانين^(٥) . وما يمكن أن يشار إليه تبعاً لذلك ، وعلى نحو منتظم ، الإغلاء اللافت ضمن الانشغال بالثنائية الحادة - اللفظ والمعنى - من شأن الصياغة ، على أساس أن هذه الأخيرة إن هي إلا نتاج لتشكيل خاص يتعدى فيه المبدع - الشاعر - نطاق الإفهام والتفهم إلى نطاق الإثارة والتأثير ، أو الانفعال بالشعر والتأثير بمعطياته .

إن ما أشرت إليه أخيراً يكاد يكون أبلغ الإشارات في الدلالة على تقدير الجانب الشعري - الشعرية - في الشعر . إنه تقدير قديم كما أسلفت ، يبدأ بما انتهى إليه الجاحظ - في القرن الثالث - في كتاباته ؛ فالمعول عليه - عنده - هو اللفظ لا المعنى ؛ لأن هذا الأخير يشترك في معرفته البدوي والقروي ، والعربي والأعجمي^(٦) ، ولأن المعنى مبسوط إلى غير غاية ، ممتد إلى غير نهاية^(٧) .

بيد أن مشكلة أبي عثمان الجاحظ تكمن في أنه يمر بالنسائل - ومساءلة اللفظ والمعنى إحداها - عابراً دون توقف . تلك هي سمة

بعض ما تقدم - إن لم يكن كله - بشي بأهمية الجانب الوجداني في الشعر . المهم أن الالتفات إلى هذا الجانب وتقديره إنما تضرب جذوره في مرحلة مبكرة من تاريخ الأدب العربي ونقده ، ويمكن أن يشار - هنا - إلى اقتران البيان - والشعريان أو مرادف له - في حديث مروي عن الرسول ﷺ بالسحر (إن من البيان لسحراً)^(٨) ؛ وهو اقتران يكشف صراحة ، لا ضمناً ، عن احتفاء الحديث الشريف بالجانب الوجداني في الشعر ، لما في الشعر من أثر يماثل فعل السحر ، وكذا يمكن أن يشار في الانتهاء إلى هذه الدلالة نفسها على الجانب الانفعالي في الشعر أي إلى مثل هذا الاقتران ، في كتابات الشعراء أو الأدباء أنفسهم ؛ إذ نقرأ لأحدهم قوله :

لقد خشيت أن تكون ساحراً

راوية مرأً ، ومرا شاعراً^(٩)

وبالمثل فإن هذا الاقتران يطرد تزايداً في الأبواب المنعقدة للبيان في

حين يمثل الأول - برغم تشده - الذوق الصائب والنظرة المنهجية^(٢٠) . الأمدى - وفيه بعض ما ذكرت لا بل كله - يذهب إلى أن صحة التأليف في الشعر أقوى دعائمه ؛ فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوى بتلك الصناعة عن اضطراب تأليفه^(٢١) . ويعزز الأمدى فكرته التي يتضمنها نصه بردها إلى أصل فلسفي منقول عن الأوائل ، مؤداه أن كل محدث مصنوع محتاج إلى أربعة أشياء : حلة هيولانية وهي الأصل ، وعلة صورية ، وعلة فاعلة ، وعلة تلمائية^(٢٢) .

وعبد القاهر الجرجاني - مثلاً - نحوى . لقد تمثل الرجل نظرة قدامة المنطقى إلى المسألة التي أبحث عنها ؛ وكذا فقد وعى نظرة الأمدى إلى المسألة ذاتها ؛ فالتقى عنده - فيما يقال - الثيران ، والمحد عند الضدان^(٢٣) . عبد القاهر الجرجاني - بهذه الصفة - يقول : ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ؛ وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب ، يصاغ منها خاتم أو سوار ؛ فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل وردائه أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل ، وتلك الصفة - كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . وكما أننا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم ؛ كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام . وهذا قاطع فأعرفه^(٢٤) . وهذا قول لا يختلف في حقيقته ولا في جوهره عما يقوله الأمدى وقدامة بن جعفر قبله ، ولا عما يقوله الفلاسفة في زمانه ، أو قبل زمانه وبعده . الجامع بين كل هذه الأقاويل أن المعاني هي مواد الشعر ، وأن هذه الأخيرة لا تؤثر في قيمته ، بل التي تؤثر فيها ألفاظه أو صورته ، وعليها المحول في الحكم له أو عليه . صحيح أن الصورة - عند عبد القاهر - لا تنفك البتة عن المادة ، ولكن الصحيح أيضاً أن الصورة هي الأساس في تفضيل شعر على آخر ، وفي الحكم على الشعر بالجودة أو بالرداءة . إننا لا نستطيع أن نتخيل خاتماً دون فضة ، ولا سواراً دون فضة ، ولا سواراً دون ذهب ، وكذلك لا نستطيع أن نتصور معنى دون صورة لفظية تتلبسه . الشأن هنا كمثلته حين نفضل خاتماً على خاتم ، أو سواراً على سوار ؛ فالتفضيل - هنا - لا يكون من جهة نقاء المعدن ونفاسته ، أو جودة الفص وقيمته ؛ إذ إنه لو كان كذلك لما كان تفضيلاً له من حيث هو خاتم ولا من حيث هو سوار ، بل يكون التفضيل من جهة صوغ الخاتم أو السوار ، ومن زاوية جودة العمل في هذا أو في سابقه .

قلت إن اللفظ لا ينفك - عند الجرجاني - أبداً عن المعنى . ولقد قال الرجل إن المعنى الشريف مثلاً تزداد بالتصوير قيمته ويرتفع به قدره ، بل إن لغير الشريف من المعنى بالتصوير قيمة تغلو ومنزلة تملأ^(٢٥) . المهم فيما أقوله وفيما يقوله الجرجاني أن الصلة بين اللفظ والمعنى مكتنية ؛ فهما بمنزلة المادة والصورة ؛ بمثابة الروح والجسد .

والأهم أن ما يذهب إليه الرجل هو الذي يذهب إليه معاصره ابن رشيق الأديب ، وكل الفارق بينهما أن الأخير جامع ناقل لأقوايل السابقين^(٢٦) ، وأن الأول يفيد منها ويؤلف بينها ، ولكن في اتساق وانتظام .

الرجل ، وذلك هو ديدنه فيما يقال^(٢٧) . المهم أن ثنائية اللفظ والمعنى قد تحطت حدودها البسيطة عند أبي عثمان إلى حدود أكثر تضجاً واكتمالاً ؛ والأهم أن هذه الحدود تتضح - بهذه الصفة - أكثر ما تتضح عند الفلاسفة الذين ضربوا في النقد بسهم ؛ وهذا أمر يميزه ما يقال من أن الفلسفة تمنح دارسها - أكثر من غيرها - رحابة في الأفق ، وشمولاً في النظرة ، ودقة في التناول^(٢٨) . إن كل شيء مصنوع لا بد له - فيما يقوله الفلاسفة - من صورة وهيولى ، أى شكل ومادة يتقوم بهما . وكذا فإن الصلة بينهما - عند الفلاسفة - وثيقة ؛ فلا الصورة تتعزى في قوامها عن المادة أو الهيولى ، ولا المادة تتجرد عن الصورة أو الشكل ؛ وكل شيء مكون فإنه ما لم تفتقر الصورة لم يتكون الشيء^(٢٩) . والمادة إذن إنما تتقوم بالفعل بالصورة . . . والصورة لا توجد إلا في هيولى^(٣٠) .

الاقتران بين الصورة والمادة - إذن - قوى . صحيح أن المادة يمكن أن تكون موجودة بالقوة دون صورة ، ولكن الصحيح أيضاً أن المادة لا يمكن أن توجد بالفعل إلا بالصورة ؛ فالمادة موضوعة ليكون بها قوام الصورة ، والصورة لا يمكن أن يكون لها قوام ووجود بخير المادة^(٣١) . ومعنى هذا - كما أفهمه - أن المادة هي هي في ذاتها ، وأن الذي يتغير إن هو إلا الصورة لا المادة ؛ وتبعاً لهذا التغير تعلوم مادة ، وتتقدم صورة على أخرى .

وما يقال عن اقتران المادة بالصورة - هنا - هو الذي يطبقه الفلاسفة على الشعر ، بعد افتراض مؤداه أن الشعر صناعة كغيره من الصناعات . وقد انتهوا إلى أن حقيقة الشعر الذاتية لا تقع في المادة ، ولا تتصل بقيمتها في ذاتها ، وإنما تكمن في طريقة صياغة المادة وفي تشكيلها على نحو يستفز المتلقى ويدفعه إلى التأثير بمقتضيات الشعر ومحطياته .

وسواء أكان ما يقوله الفلاسفة عن فكرة العلاقة بين المادة أو الهيولى والصورة من وحي اجتهادهم الخاصة أم كان من وحي تأثرهم بما انتهى إليه الحكماء في فلسفته الخاصة بالشعر وبغيره^(٣٢) ، فإن الذي يحتملنا أن نقوله إن الفكرة ذاتها ظلت تتجاوب أصدافها في الكتابات النقدية لغير الفلاسفة ؛ وهو محابوب يلغى بالطبع ما يمكن أن نزعجه من فوارق حادة بين ناقد فيلسوف وآخر غيره . ويؤكد أن الاختلاف من ناقد إلى آخر يقتصر على المسارب والجريئات ، دون أن ينسحب ليشمل المواقف العامة الشاملة .

قدامة بن جعفر - مثلاً - منطقي ، ومنطقية قدامة ظلت وراء الاختلاف في تقدير جهوده النقدية أو عدم تقديرها^(٣٣) . وكذا فإن منطقية قدامة ظلت كذلك وراء إدخاله في نطاق النقد العربي ، أو نفيه من نطاقه^(٣٤) . قدامة - وفيه كل ما ذكرت - يرى أن المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ؛ كما يوجد في كل صناعة ، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة فيها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة^(٣٥) .

والأمدى - مثلاً - لغوى ، بل إنه من لغوى البصرة فيما يقال^(٣٦) ، الأمر الذي يعنى - من جهة - أن منطق الرجل في التعامل مع لغة الشعر بخاصة صارم ؛ ويعنى - من جهة ثانية - أنه يوضع في صف مقابل لقدامة ، الذي يهتم بفساد الذوق ، وشكلاية النزعة في

ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة ، ولا عندما تحتلبه في عبارة مستقبحة ، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر ، وقد يشار إليه ، وقد يلغى إليه بعبارة مستقبحة ، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال ، فإذا تلقاه في عبارة بدیعة اهتز له وتحرك لمقتضاه ، كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة في الأنية التي تشف عنها ، كالزجاج والبلور ، ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في أنية المحتتم — وجب أن تكون الأقويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفس ؛ لأنها أشد إفصاحاً بها به ملقة الأغراض الإنسانية ؛ إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها حلقة (٣٩) .

لقد حرصت أن أنقل نص حازم — برغم طوله — لأنه بالغ الأهمية في الدلالة على اللحمة الوثيقة بين اللفظ والمعنى ، ولأنه يكاد يكون أكثر النصوص دلالة على ما أقوله ، إن لم يكن أكثرها إطلافاً ، ولأنه — وهذا هو الأهم — يكشف عن طبيعة فهم حازم للعلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو بين المادة والصورة ؛ وهو فهم شديد الاتصال بفهم الرجل من التخيل والمحاكاة . إن العبارة — فيها بقوله حازم — لاقى المعال التي يعالجها الشاعر في شعره ، بل بالصورة التي يعبر بها عنها ، أو لاقى بلغة قريبة من لغة حازم ؛ إن « العبارة الشعرية » تتصل بالمعنى ، بيد أنها تتميز — عند حازم — بأنها لا تقدم المعنى مجرداً عن لواحقه ، بل تقدمه معها . ولما كانت هاته لا تنفك بالطبع عن وغائب النفس وميوها ، فإن من المنطقي أن تحدث بحكم هذا الاتصال هزة . إن المعنى في عبارته الشعرية — بتشبيه حازم — كالأشربة في أنتها الزجاجة أو البلورية ، التي تشف عنها فتشع ألوانها ، ويتلألأ بريقها ، فتبتهج النفس لذلك ما لا تبتهج عند عرض الأشربة عليها في أنية من المحتتم أو الصلصال .

إن حازم القرطاجني وابن الأثير وابن رشيق وهب القاهر الجرجاني والأمدي وقدامة بن جعفر — فضلاً عن ابن سينا والفارابي ، وكذا الجاحظ قبلاً — نماذج متنوعة تكشف عن اتفاق نقاد تسعة في طبيعة نظرهم إلى اللفظ والمعنى ، وفي إعلاتهم من شأن الصياغة في العمل الشعري . وهو اتفاق يلغى بالطبع ما يمكن أن نزعمه من وجود فوارق حادة بين ناقد وآخر ، برغم اختلاف التكوين الثقافي لكل وممايزه ، ويؤكد أن مثل هذا الاختلاف ليس إلا اختلافاً في المسارب والتفصيلات الجزئية ، دون أن ينسحب على المواقف العامة الشاملة .

قد يقول الناقد المعاصر إن الإعلاء من شأن الصياغة أو الشكل — في التصور القديم — يأتلف مع طبيعة التصور ذاته للغة على الجملة ؛ وهو تصور يقوم على عزل اللغة عن الفكر ، ووضع الأخير مقابلاً للآولى . إنه التصور الذي يقال فيه : إن الكلام يقوم بأشياء ثلاثة : « لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، وروابط لها ناظم » (٤٠) . المهم أن نلاحظ أن ما يقوم عليه التصور يعني — كما أفهمه — أن المادة واحدة ، وأن طرائق التعبير عنها متعددة . وفي ظل هذا التعدد يقع التفرّد ، فيتميز الشعراء بعضهم عن بعض في التعبير عن المعنى الذي يشترك في معرفته العقلاء ، ويتقدم الواحد منهم على الآخر في طريقة تشكييل المعنى الذي يتساوى في معرفته كل الناس . والأهم أن نلاحظ أن أثر الشعر ، بهذا الفهم ، واستجابة المتلقى له ، أو ما يمكن أن يقال عنه « الشعرية » ، أمر يرتد — في جانبه الأساسي — إلى قدرة الشاعر وبراعته

وابن الأثير — مثلاً — كابن رشيق في طغيان الجانب الأدبي في ثقافته على ما سواه ؛ فالرجل — فيها تحجر به كتب التراجم — كاتب شاعر ناقد (٤١) ؛ والرجل فيها تقوله الدراسات النقدية المعاصرة خاتمة النقاد العرب القدامى (٤٢) . ابن الأثير — ولا يخلو من كل ما ذكرت — يربط هو كذلك بين اللفظ والمعنى ربطاً محكماً . ويتضح من خلال هذا الربط رد صفات الجوده إلى الأول بوصفه أوجهاً للدلالة على الأخير (٤٣) .

قد أقول إن أدبية ابن الأثير قد قصرت به عن تناول الفكرة بالدقة التي تجلت عند الفلاسفة شراح أرسطو ، أو عند الذين انعقدت بينهم وبين الفلسفة صلة ما ، كميد القاهر الجرجاني وكذا الأمدي . ولقد قيل إن افتقار الناقد القديم — في الأغلب الأعم — إلى المعارف الفلسفية قد حال دون اهتمامه الاهتمام الواجب بالمشكلات النظرية العميقة التي تطرحها الظاهرة الأدبية ، التي لا يمكن معالجتها إلا في ظل تصورات فلسفية ذات طابع كل شامل (٤٤) . وقيل إن الناقد العربي — بوجه عام — لم يحاول الإفادة المرجوة أو الواجبة من التراث الفلسفي الذي كان متاحاً له ، فظل — والأمر كذلك — مشغولاً بالجوانب العملية ، وبالتطبيقات الجزئية التي تتمثل في تتبع السرقات ، وفي إجراء الموازنات ، وفي تلمس الشواهد والأمثلة ، دون أن يجاوز ذلك إلا في القليل النادر الفذ (٤٥) . المهم في كل ما أقوله إن ابن الأثير بأدبيته وحدها — برغم كل ما يمكن أن يقال فيها — قد انتهى — بغض النظر عن منهج المعالجة وطريقة تناول — إلى تقديم اللفظ على المعنى ، أو الصورة على المادة .

وحازم القرطاجني — مثلاً — ذو ثقافة متعددة الجوانب ، ثنائية الروافد ، فالرجل فيها تقدمه تصانيفه شاعر ، نحوي ، بلاغي ، نقدي (٤٦) ، يرفده في آخر ما ذكرته عنه تياران : عربي ورواني (٤٧) ، ويتمتع في كل ما ذكرته عنه بذهنية متقدمة ومتميزة . حازم القرطاجني في القدر الذي يتناوله من المسألة موضوع الحديث ، وهو قليل ، يضع مسألة اللفظ والمعنى على أنها مسألة « المادة والصورة » ويعالجها في ظل فهمه للشعر ، وهو فهم يقوم على أن الأساس في الشعر « إنما هو التخيل في أي مادة اتفق » . لأن الشعر هو جوهرة التأليف وحسن المحاكاة (٤٨) ، وعلى أن الشعر « لا تعتبر فيه المادة ، بل ما يقع في المادة من تخيل » (٤٩) .

وربما كنت في غير حاجة إلى أن أتحدث — الآن — عن مصطلح (التخيل) . يكفي أن أقول إن هذا المصطلح قد ورثه حازم عن الفلاسفة الذين وضعوا هم كذلك المصطلح مرادفاً لمصطلح (المحاكاة) عند أرسطو ، وإن المصطلح يعني — سواء عند حازم أو عند الفلاسفة شراح أرسطو — الحقيقة الذاتية التي تميز الشعر عن غيره من الكلام مما ليس بشعر .

وتتشاف النصوص — عند حازم — في الدلالة على اللحمة الوثيقة بين المعنى واللفظ ، وكذا في الدلالة على سبق الأخير — في تصور حازم — للآول ، ما دام المعتد به في الشعر هو « جودة التأليف وحسن المحاكاة » ، وما يقع في المادة من تخيل .

أما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس — من جهة اقتراحها بالمحاسن التأليفية — ففرد حازم إلى « أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسن من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع ،

فإنه يفعل ذلك رغبة منه في تعرف شيء متعلق في النفس ، لا يعرفه ولا يدرك جوهره . والإنسان ينحيزته ميال إلى ما لا يعرفه . وشبيه بذلك ما يحدث في الشعر ؛ لأن المثل العجيب ، والبيت النادر ، كلما دق معناه ولطف ، حتى يحتاج إلى إخراجها بغوص الفكر عليه ، وإجالة ذهن فيه ، كانت النفس بما يظهر لها منه أكثر التداذاً ، وأشد استمتاعاً مما تفهمه في أول وهلة ، ولا يحتاج فيه إلى نظر وفطنة . وليس ذلك إلا لشرفها وبعد غايتها^(٤٧) .

إن الفكرة التي يطرحها كشاجم — هنا — كانت تحول — بالتأكيد — في أذهان النقاد قبله ، بيد أنها عندهم لم تكن بالوضوح الذي نراه عند الرجل . لقد رد الناقد القديم — قبل كشاجم — قدرة الشاعر على إيقاع الالتفاف بين الأشياء المتباعدة إلى سببين : يتمثل الأول في القدرة الذهنية التي يتميز بها الشاعر عن غيره من الناس العاديين ؛ فهو بهذه القوة يرى ما لا يراه غيره ، ويعرف أكثر مما يعرفه غيره ؛ هو بهذه القدرة يستطيع أن يدرك العناصر ، ويكشف عن الاتفاق الكامن بين الأشياء ، ومن ثم تتوافق الأنواع المتباعدة ، وتتألف الأجناس المتمايزة . وعلى هذا الأساس كان يقال : إن التشبيه لا يقع إلا لمن طالع تأمله ، واستطاع أن يميز بين الأشياء بلطف فكره^(٤٨) . ويتمثل الثاني في طبيعة الأشياء التي يقع فيها التشبيه ؛ إذ ربما كانت المشابهة بين الأشياء التي يشبه بعضها ببعض بعيدة غير ظاهرة ، وربما كانت قريبة بينة^(٤٩) . ومن المنطقي أن تكون التشبيهات من النوع الأول أبعد أثراً على المتلقي من التشبيهات المألوفة ، بما تحمله من إعجاب وتأثير ؛ وذلك لسبب بسيط هو أن المتلقي يدرك بفتنة أن ثمة أشياء متباعدة بلا علاقة ظاهرة تربط بينها ، قد تشابعت وتألفت على نحو لا فت غريب . وإذا تحققت الدهشة والتعجب تحقق الانجذاب والانبهار ، ومن ثمة الاستطراف^(٥٠) .

وبقال إن الفكرة التي يسطرها كشاجم لها جذورها عند أرسطو . لقد رد أرسطو تأثير المجاز إلى نوع من الترميز ، يحدث في المعنى أو الفكرة التي يربطها ، والملح إلى أن ذلك التأثير يطرد كلياً انطوى المجاز على شيء من الاستطراف والغربة ، ونذهب إلى أن معظم الترميزات الرشيدة تنشأ عن التغير (= المجاز) ، ومن نوع من الترميز يدركه السامع فيها بعد ، ويزداد إدراكاً كلياً ازداد علماً ، وكلما كان الموضوع مغايراً لما كان يتوقعه ، وكان النفس تقول : « هذا حق ! وأنا التي أخطأت » وللسبب ههنا كانت الألفاظ للذبة ؛ إنها تعلمنا أموراً على سبيل المجاز^(٥١) .

وسواء أكانت الفكرة عند كشاجم من وحى اجتهاداته الخاصة أو كانت من وحى تأثره بسابقيه ، أو كانت من وحى تأثره بالأصول التي امتاح منها سابقوه ، وأعطى بها الأصول الأرسطية ، فإن الذي يهم الدراسة أن نقوله هو أن الفكرة قد انتقلت من كشاجم إلى النقاد بعده ، وظلت تتجارب أصداؤها في كتاباتهم النقدية . وحسب الدراسة أن تتناول الفكرة عند نقاد أربعة ، هم ابن سينا ، وعبد القاهر الجرجاني ، وابن رشد ، وحازم القرطاجني .

أما ابن سينا فلست أريد أن أتحديث عن منزلته بين الفلاسفة النقاد شراح أرسطو ، وكذا فلا أريد أن أتحديث عن قدرته على الاجتهاد والشرح . وإذا كانت الألقاب تنشئ في عرف الأقدمين هباتك المنزلة التي يتبوأها من يخلق عليه اللقب ، فإن لقب الشيخ الرئيس ، وهو

في إحداث التأليف المخصوص في معاني الشعر أو مواده على نحو يجاوز فيه الشاعر نطاق الإلهام والفهم إلى نطاق الإثارة والتأثير ، أو كما يقول الناقد القديم : « إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة ، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها للأمر فضل موقع . والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكربية المنقوشة منها ، ولو شاهدوها أنفسهم لتنتطوا عنها ؛ فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتفتت . ولهذا السبب ما صار التعليم للبدء لا إلى الفلاسفة فقط بل إلى الجمهور ، لما في التعليم من محاكاة ؛ لأن التعليم تصوير ما للأمر في رقعة النفس . ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة ، بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التي هذه أمثالها ، فإن لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم ، بل إنما يلتذون حيث قريباً بما يلتذون من نفس محاكاة النقش في كنهه ووضعه وما يجري مجراه

« والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق ، أو للألحان طبعاً . ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها النفوس وأوجدتها . فمن هاتين علتين تولدت الشعرية^(٥٢) .

وسواء أكانت الشعرية محصلة للتأليف المتفق أو لإحساس سابق بالموضوع الذي يقع فيه التأليف ، فإنها لا ريب تتفاوت — بحكم هاتين علتين — من شعر إلى شعر ، ويجوز شاعر شاعر آخر في تحقيقها وإيقاعها . لقد ظن بعض المتسبين للشعر ، المدعين لنقده ، أن الشعرية تقع في « نظم أي لفظ اتفق ، وتضمنه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق »^(٥٣) . ومثل هذا الزعم — فيها بقوله الناقد القديم — باطل لا محالة . إن مثل من يزعم هذا كمثل « أهمي آس ثوما يلقطون درا في موضع تشبه حصبائه الدر في المقدار والهيئة والملمس ، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك ، فأدرك هيأته ومقداره وملسه بحاسة لمسه ، فجعل يعنى نفسه في لفظ الحصباء على أنها در ، ولم يدرك أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك^(٥٤) .

٢ -

تتولد الشعرية — إذن — باستخدام الشاعر للمادة أو للمعنى استخداماً متميزاً ، وكذا فإن الشعرية تتولد لإحساس سابق بالمعنى الذي يشكله الشاعر تشكيلاً يرتفع به من مستواه العادي إلى مستوى لا يصل إليه إلا الخاصة . بيد أن هذا الاستخدام المتميز لا يبدل ألبنة من طبعه المهولي ، ولا يغير أبداً من جوهر المادة . ومن هذه الزاوية يمكن أن نفهم ذلك الإلحاح المتواصل على أهمية المجاز بوصفه طريقة غير مباشرة في التعبير ، تضيف تأثيراً وخصوصية على المعنى . ولكن ما طبيعة ذلك التأثير ؟ وما الأسس النفسية التي تفسر بها استجابة المتلقي لمقتضاه ؟ هذا ما لا نصادف إجابات حاسمة عنه — أول الأمر — إلا عند كشاجم . وهو — لهذا السبب — يستأهل منا وقفة خاصة .

لقد توقف كشاجم عند ظاهرة الغناء ، وحاول أن يعمل شروق النفس الإنسانية إليه ، فنقل عن أطلق عليهم الحكماء قولهم إن الغناء شيء يشكل على النفس فتخرجه ألقانا ، عليها تتعرفه بذلك وتفهمه ، « حرصاً منها على معرفة غامضها ، وشوقاً إلى استفتاح منغلغلها »^(٥٥) . وعندما يعجب المتلقي بالغناء ويتشوق إلى سماعه

يبدأ ابن رشد حديثه عن الشعر بالكلام عن حده وفي تصور الرجل أن حد الشعر يتم عبر طريقتين : طريق عام ، يميز دائرة الفن التي تحتوى الشعر عما عداها ؛ وطريق خاص يميز الشعر عن غيره من الأنواع التي تندرج معه في الدائرة ذاتها . وعلى هذا الأساس يميز ابن رشد الشعر عن الفلسفة ، وكذا يميزه عن غيره من الأنواع التي تنطوي معه في دائرته .

قد لا تكون هذه لغة ابن رشد ، بيد أن هذا هو الذي تؤدي إليه أقاويله ولا شك . يقول الرجل : « والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة »^(٥٣) . ويقول « والشعر يكون بقول محاك »^(٥٤) . ويقول : « وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعاراً وليس فيها معنى من الشعرية إلا الوزن . . . ولذلك ليس ينبغي أن يسمى شعراً بالحقيقة إلا ما جمع هذين »^(٥٥) . ويقول : « والأقاويل الشعرية فلها إنما صارت للذينة لما فيها من التخييل والوزن »^(٥٦) . ويقول : « والشاعر لا يحصل له مقصود على التمام من التخييل إلا بالوزن »^(٥٧) . ويقول : « كذلك الشاعر ربما ألف من الألفاظ المستولية المعهودة قولاً موزوناً فأوهم أنه شعري وليس شعري »^(٥٨) . ويقول : « الأقاويل الشعرية تكون حكاية عن أمور موجودة وعن أمور غير موجودة ، بل ومختزعة »^(٥٩) . « والقول الشعري ينبغي أن يجمع الغرابة من جميع الجهات وفي الغاية »^(٦٠) .

كل هذه الأقاويل التي انتقت من كلام ابن رشد جوامعها تشي بأن هناك عناصر ثلاثة^(٦١) تميز الشعر في الدائرتين : العامة والخاصة على السواء . وأول هذه العناصر الشكل من حيث وزن الشعر وقافيته . وثانيها : العنصر الإبداعى الذى يقرن الشعر بالاختراع والابتكار ، ومن ثمة التعجب . وثالثها : عنصر التأثير في المتلقى من زاوية التخييل وما ينطوى عليه من أبعاد نفسية . وعلى الجملة فإن أقاويل الرجل برمتها تظل تحافظ على خاصيتي الشعر النوعيتين : العامة ، وهى التخييل ، والخاصة وهى الوزن والقافية — أو كما يقول ابن رشد عن الأقاويل الشعرية « فلها إنما صارت للذينة لما فيها من التخييل والوزن ، وكلاهما تغيير »^(٦٢) .

ودون أن أتحدث في تفاريق العناصر التي تشي بها أقاويل ابن رشد ، فإن الذى يتصل منها بالفكرة التي أتحدث عنها آخرها . وفي هذا الصدد فإن الرجل يرى أن للتخييل طرائقه المتعددة التي يتحقق بها^(٦٣) . المهم فيما يراه الرجل — هنا — أن التخييل بكل طرائقه ليس إلا نتاجاً لإدراك ذات عند المبدع ، يتوجه به — بداهة — إلى ما يمثله عند المتلقى ، فيثير انفعاله ، ويفرض عليه حالة نفسية خاصة هي بمثابة التخليقة لمقتضاه . وإذا أصيب إلى ذلك أن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله غيالاته أكثر مما تتبع عقله أو علمه ، تبين ما للقوة المتخيلة من تأثير في المتلقى ، وتبين نتيجة لذلك — وهذا هو الأهم — السر الكامن وراء توجه التخييل إلى هذه القوة على وجه الخصوص والتأثير فيها . ولذلك كما يقول ابن رشد : « الإنسان من بين سائر الحيوان هو الحيوان الذى يلتذ بالتشبيه للأشياء التي أحسها ، وبالمحاكاة له . والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع وفطره ، هو أننا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها . . . مثلاً يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين . وهذه العلة تستعمل في التعليم عند الإلهام والتخاطب بالإشارات ؛ فلها أداة معينة على فهم الأمر الذى يقصد تفهيمه ، لمكان ما فيها من

لقب ابن سينا ، يدل — دون شك — على علو قامة الرجل بين أعلام عصره ، لا بل بين سلفه وخلفه على السواء . لقد استوعب ابن سينا الأصل الأرسطى للفكرة التي أتحدث عنها ، وعبر عنها بجلاء عندما قال : « وأعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب ، وما يتبع ذلك من الهية والاستعظام والروعة لما يستشعر الإنسان من مشاهدة الناس الغريباء ؛ فإنه يحتشمهم احتشاماً لا يحتشم مثله المعارف ؛ فيجب على الخطيب أن يتعاطى ذلك ، حيث يحتاج إلى الروعة والتعجب . وللأوزان تأثير عظيم في ذلك »^(٦٤) .

أما عبد القاهر الجرجاني فإن صكته بابن سينا مؤكدة^(٦٥) ، والرجل — بعد ذلك — نحوى ولا شك ، بيد أنه يختلف عن النحاة في اهتماماته الثلاثة بأسرار البلاغة وبدلائل الإعجاز . وهو في اهتماماته ، أو في جانب منها على الأقل ، لم يقبل كل ما خلفه السابقون ، بل حاول أن يناقش ويوازن ويرفض ، ويقم بذلك تصورات أنفج من تصورات سابقة ، وأكثر استناداً إلى أسس ومبادئ نظرية واضحة ومحددة . لقد واجه نظرات سابقة المتفاوتة والمتباينة ، وحاول أن يوازن بينها ، ويقم منها تصوراً متناسقاً ، وأن يجمع الأصول المتعارف عليها عند الجميع ، ثم ينظر من خلال هذه الأصول إلى الفروع ، محاولاً أن يقومها ويطورها في ضوء تصور عام متسق ، لا يمكن لمثاله — فيما يقال — إلا أن يعجب به ، حتى لو رفض كل ما يقوم عليه هذا التصور من أسس ومبادئ^(٦٦) .

ولست أمضى في الحديث عن كل ما انتهى إليه الجرجاني في أسرار البلاغة وفي دلائل الإعجاز ، فأحدث في هذه الحالة عن مكانة الرجل الكلية ، فذلك أمر لا يتطلب موضوع الحديث ، بل الذى يتطلبه منه أن يقال إن عبد القاهر قد تلقف الفكرة من كشاجم . أو أفاها من الأصول ذاتها التي أفاد منها كشاجم . غير أن الجرجاني حاول شرح الفكرة وبسطها بنحو لا يتبدى عند سابقه . لقد رد الإعجاب بالمجاز إلى الجانب الفطرى في النفس الإنسانية ، من المركز في الطباع ، والراسخ في غرائز العقول ، أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ، ويذكر باللفظ الذى هو له في اللغة ، وعهد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلاً عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية ، لا يكونان إذا لم يضع ذلك ، وذكر بلفظه صريحاً^(٦٧) . ومضى عبد القاهر فحاول تطبيق الفكرة التي وردت بمجملتها عند كشاجم تطبيقاً عملياً على التمثيل ، وانتهى إلى أن المعنى عندما يرد على المتلقى مجرداً لا يحدث فيه هزة ولا يترك فيه لذة ؛ أما إذا أورد المعنى عن طريق التمثيل ، فإنه يرد بصورة غير مباشرة ، فيدفعه إلى طلبه بالفكرة . وكلما كان التمثيل أبعد كان امتناعه على المتلقى أشد . « ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نبيل بعد الطلب له ، أو الاثنياق إليه . ومعاناة الحنين نحوه ، كان نبيله أحل ، وللمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل والطف ، وكانت به أضن وأشفغ . ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ »^(٦٨) .

أما ابن رشد ، فهو كذلك يحتل في تاريخ الفلسفة الإسلامية مكانة سامقة ؛ فقد كان خاتمة طيبة حلقة الفلاسفة الكبار في الإسلام ، أمثال الكندي والفارابى وابن سينا ، وصلة بين التراث الفلسفى الإسلامى والنهضة الأوروبية الحديثة^(٦٩) . ولم تكن منزلة الرجل في نقد الشعر تقل عن منزلة أقرانه من ذكورت .

عليها تأثيراً متميزاً ، ينشط معه ذهن المتلقى ، ويشعر إزاهه بنوع من الرغبة في استكشاف ما يجبهله ، وكأن الطريف والغريب يبعث في النفس فضولاً ، ويغذى فيها شوقها إلى معرفة ما لا تعرفه ، فتشدد إليه ، وتقبل عليه ، عليها تصادف فيه ما ترومه وما تؤمه ، أو - كما يقول حازم - فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الحياتية قوى انفعالاتها وتأثيرها (٧٤) .

إن كشاحم وعبد القاهر الجرجاني وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني نقاد حسة يصدر عن موقف جذري واحد ، قد تختلف مسالكهم في الانتهاء إليه ، وقد تتنوع طرائقهم في التعبير عنه ، وقد تتفاوت قدراتهم في تحليله وتبريره ، ولكن ثمة رباطاً أساسياً يربط بينهم . هذا الرباط بطبيعة نظرتهم إلى المجاز بوصفه مظهرًا من مظاهر الاستخدام المتميز لمادة الشعر ، أو لتجلبها من تجليات الشعرية في الشعر . إن المجاز بكل مباحثه ، أو المحاكاة - إذا استخدمت المصطلح الذي كان يستخدمه الفلاسفة - وهو مصطلح يستوعب من المباحث ما يستوعبه المجاز عند غيرهم - تؤثر في المتلقى تأثيراً أبلغ من تأثير الحقيقة ، لأنه لا يقدم المادة تقديمها مباشراً ، بل ينحرف بها عن نحو يترك في ذات المتلقى قدراً من المتعة الذهنية ، وهي متعة لا ريب قرينة تعرف المتجدد ، فالمعروف - فيها يقال - كالمملول (٧٥) . والنفس - فيها يعرف - تحب الافتتان في مذاهب الكلام ، وترتاح للثقل من بعض ذلك إلى بعض ، ليتجدد نشاطها بتجديد الكلام عليها (٧٦) . والنفس شيمتها الضجر بما يتسردد والولع بما يتجدد (٧٧) .

- ٣ -

تنبع الشعرية - إذن - من تشكيل الشاعر لمادة شعره تشكيلاً خاصاً ، ومن طريقة تأثيره في الآن نفسه . ولكن ما أمداد هذا التأثير وما مداه ! هل يتوقف عند حدود إيقاع المتعة الشكلية المتمثلة في انبهار المتلقى بقدرة الشاعر على استخدام مادة الشعر ذلك الاستخدام المتميز ، وبراعته في الدلالة على مراميه ؟ أم أنه يتعدى حدود هذه المتعة ليثير في المتلقى انفعالاته ، فتدفعه هذه إلى اتخاذ سلوكية ما ؟ عند هذا الحد نجد أنفسنا في أمس الحاجة إلى التأنى إزاء الاستجابة المقترنة بالشعرية ، في ضوء فهم أهم ، بأهمية الشعر ومهمته .

لقد تعددت أهمية الشعر - في التصور القديم - بوصفه دهباً للجماعة ، يتحدث عن همومها أكثر من حديثه عن هموم أفرادها ، فكان العرب الأوائل ينظرون إلى الشعر بوصفه دهباً لهم . عليه يمتدنون ، وبه يحكمون ، ويحكمه يرتضون ، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام ، يقولون فيرضى قولهم ، ويحكمون فيمضى حكمهم ، وصار ذلك منهم سنة يقتدى بها ، وأشارة بمنزلة عليها (٧٨) . وهل أساس هذا التصور فإن من المنطقي أن يقال : لولا الشعر ولصاحت جواهر الحكم ، وانتشرت نجوم الشرف ، وهدمت مباني الفضل ، وأقوت مرابع المجد ، وانطمست أعلام الكرام ، ودرست آثار النعم (٧٩) . أو يقال : لولا الشعر والشاعر لذهبت النفس والأباعر (٨٠) . وبالجمله فقد كانت العرب - تعد الشعر خطيراً ، وترى الشاعر أميراً ، فإذا نبغ في القبيلة شاعر هنتت به ، وحسدت من سببه ، لأنه ينافع عن أنسابها ، ويكافح ويناضل عن

الإلذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبل ما فيها من التخيل ، فتكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولاً له (٨١) . وهذا قول لا يختلف في حقيقة ما يؤدي إليه عن أقاويل عبد القاهر الجرجاني ، ولا عن مثيلاتها لابن سينا .

وعندما نصل إلى حازم القرطاجني فإننا نصل إلى ناقد تقدم الإلماح إلى أنه متعدد مناحي الثقافة . هذه واحدة . أما الثانية فإن النقد لم يتقدم ، هذا النقد في عصر النهضة ، خطوة بعد (المنهاج) لحازم (٨٢) . ونصل إلى ناقد هو عند دارسيه خاتمة للجهود المبكرة في النقد العربي القديم (٨٣) . أما الرابعة فإن حازماً ناقد شاعر ، وهذا يعني - بداهة - أن نقده الشعر قرين خبرته به ومعاناته له ، وحذقه مناهجه وأساره .

لقد عقد الرجل (معرفاً) دالاً على طرق المعرفة بالوجوه التي لأجلها حسن موقع المحاكاة من النفس ، وتصلدت أقاويله في (المنهاج) الدالة على الوجوه في (المصروف) ، قوامها أن الشعر محاكاة (٨٤) ، وأن النفوس لما كانت قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا ، وكانت هذه الجبلية في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان . . . اشتد ولوع النفس بالتخيل ، وصارت شديدة الانفعال له ، حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل ، فأطاعت تخيلها وألفت تصديقها . وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالاً من غير رؤية ، سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلت لها المحاكاة حقيقة ، أو كان ذلك لا حقيقة له (٨٥) .

قد يستوعب مصطلح المحاكاة - عند حازم - كل المضامين التي يستوعبها المصطلح عند النقاد الفلاسفة من قبله (٨٦) ، وقد يستوعب المصطلح ما يقابله عند البلاغيين والنقاد الذين أضاف منهم حازم (٨٧) ، وقد تعددت صنوف المحاكاة عند حازم (٨٨) ، وقد تتفاوت مراتب الشعراء في هاته الصنوف ، وقد تتفاوت استجابة المتلقى للمحاكاة بحسب ما تقدم . جملة الأمر في كل هذا أن المحاكاة - أو التخيل - يحسن موقعها من النفس ، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجب ، فيقرى بذلك تأثير النفس لمقتضى الكلام . والتعجب و يكون باستبداد ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثله ، فورودها مستندر مستطرف لذلك : كالتهدى إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشئ تخفى سببته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبه له ، أو معاند ، وكالجمع بين مفرقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر ، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها (٨٩) . وما يقوله حازم عن التعجب - هنا - كمثال التعجب الذي يؤدي إليه قوله : وأما تخيل الشئ نفسه بالقول المحاكى له فكان نسبته إلى النفس والسمع نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته وإفشاها سر ما أودعته إلى العين من ثنائيل الشمع ذوات الأنوار ، أو الأوداح الخضر ذوات النوار في صفحات الماء ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة ، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء في المياه أقل تكراراً على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور ، فهي لها أشد استطرافاً (٩٠) . وليس بين حقيقة الفكرة التي يسطرها حازم في هذا النص أو في النص الذي قبله ، وما ذهب إليه سلفه من فرق ، إهم جميعاً متفقون في رد الشعرية إلى نوع من الاستخدام المتميز لمادة الشعر ، وهو استخدام يخلع على المادة خصوصية بيئية ، ويضفي

أحسابها»^(٨١). وكانت العرب أيضا تنزل الشاعر «منزلة النبي فبقادون لحكمه ، ويصدقون بكهائته»^(٨٢).

ولست أكثر من النصوص الدوال على أهمية الشعر عند العرب الأوائل ، ولا من الأمثلة والشواهد على عظم منزلته عندهم^(٨٣). المهم أن قيمة الشعر هاته هي التي ظلت - أول الأمر - مهيمنة على أفئدة مبدعيه ومتلقيه على السواء ، والأهم أن هذه القيمة قد لاقت في تعاليم الإسلام ومثله ما يثبت أركانها ، ويعزز دعائمها ، فالرسول عليه السلام يقول عن الشعر إنه «كلام مؤلف ، فما وافق الحق منه فهو حسن ، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه»^(٨٤). والشعر فيها تقوله عائشة رضي الله عنها «كلام فيه حسن وقيح ، فخذ الحسن واترك القبيح»^(٨٥). ويقول عبد الله بن عباس «تعلموا الشعر فإنه أول علم العرب ، وهو ديوان الأدب»^(٨٦). ويقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه «تحفظوا الأشعار... فإن الشعر يدعو إلى مكارم الأخلاق ، ويعلم بحسن الأعمال ، ويحث على جميل الأفعال ، ويفتن القطة ، ويشحن الفريجة ، ويحدو على ابتناء المناقب ، وادخار المكارم ، ويمنى عن الأخلاق الدنيئة ، ويحذر من مواقف الريب ، ويحرض على معالي الرتب»^(٨٧). ويقول أبو بكر الصديق رضي الله عنه «علموا أولادكم الشعر ، فإنه يعلمهم مكارم الأخلاق»^(٨٨). ويوصي الرشيد الكسائي بالأمين والمأمون فيقول له : «رؤما من الشعر ، فإنه أول أدب يحض على معالي الرتب»^(٨٩). ويقول معاوية «علموا أولادكم الشعر ، فإن أدركت الخلافة ونلت الرئاسة ، ووصلت إلى هذه المنزلة ، بأبيات ابن الإطانية»^(٩٠). ويكتب عبد الملك بن مروان إلى الحجاج وقد جفاه الشعراء «بلغني عنك أمر فراسق فيك... وهو إعراضك عن الشعر والشعراء ، كأنك لا تعرف فضيلة الشعر ، ولا تعلم مواضع كلام الشعراء... أو ما علمت يا أبا ثعلبة أن بالشعر بقاء الذكر ونماء الفخر ، وأن الشعراء طرز المملكة ، وحلى الدولة ، وعناوين النعمة ، وتمام المجد ، ودلائل الكرم ، وأهم يحضون على الأفعال الجميلة ، وينهون عن الأخلاق الذميمة ، وأهم سنوا سبيل المكارم لطلابها ، ودلوا بشاة المحامد على أبوابها»^(٩١).

ومن اللافت أن قيمة الشعر هاته لم تعمر طويلا ، فالظروف الاجتماعية - بعد الإسلام - قد تغيرت وتبدلت ، فنجم عن ذلك - بداهة - أن هذه القيمة قد تبدلت هي كذلك وتغيرت . لقد آلت قيمة الشعر بسببها إلى ترف ، ولحق بمنزلة الشعر جراءها هوان ، فصار الشعر معرة بعد أن كان منقبة ، وأصبح الشاعر كما يعبر عنه أحد شعراء العصر العباسي الثاني :

الكلب والشاعر في حالة

يأليت أن لم أكن شاعرا^(٩٢)

هناك أسباب أدت بقيمة الشعر إلى ما ألمت إليه ، وبإهميته إلى ما أسلفت . المهم أن هذه الأسباب طل يتجاوب رجوعها - أو رجوع بعضها على الأقل - عند نقاد أربعة هم : الكلاعي ، وابن رشيق ، والمظفر العلوي ، وحازم القرطاجني . والأهم أن الدراسة لا تؤثر أن نتحدث في تفصيلاتها عن ناقد ناقد ممن ذكرت ، بل الذي تؤثر أن تتناولها بحملة عند الأربعة ، ولكن في غير إخلال . والإشارة هنا - برغم كل ما يمكن أن يقال فيه - له ما يوجبه ويبرره ؛ فهو يدفع -

أولاً - عن الدراسة التكرار ، ولا يمنع - ثانيا - من ملاحظة الإضافات التي أضافها اللاحق منهم على السابق ، ويسمح - أخيرا - بتناول الأسباب عند غير من ذكرت ، ولكن وفق ما تتطلبه الدراسة في طبيعتها وفي منهاجها .

إن اقتران الشعر بالكذب يأتي في مقدمة الأسباب التي أتحدث عنها ؛ وهو اقتران راج - أول الأمر - بين أوساط الفقهاء والمتكلمين ، وانتقل - بعد - إلى دائرة الدراسات الأدبية والنقدية ، وارتبط الشعر - بسببه - بالفساد والضللال ، فنزلت رتبته وصغر شأنه ، ولقد قيل : «الشعر داع لسوء الأدب ، وفساد المنقلب ؛ لأنه لضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشاعر على الغلو في الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين ، ويعمله على الكذب ، والكذب ليس من شيم المؤمنين»^(٩٣). «الشعر أخت طعنة تؤكل ، وأفحش صنعة تعمل ، وأرجس قدح يلمس ، وأنجس ثوب يلبس ؛ لأن قول شاعره زور ، ونشأه غرور ، ولفظه فجور»^(٩٤).

أما السبب الثاني فيتمثل في الاختلال الذي داخل طباع المغالطين في دعوى الشعر ، وفي الفساد الذي استولى عليها ؛ وهو اختلال أو فساد «رأى على قلوب شعراء المشرق المتأخرين ، وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مئتي سنة ، فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول ، ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحتها منها ، فخرجوا بذلك عن مهيج الشعر ، ودخلوا في محض التكلم»^(٩٥). وما يقوله حازم - هنا - هو الذي يؤدي إليه قول معاصره العلوي عن شعراء زمانه : «ثم إن الشاعر إذا نظم قطعة واختطف معنى ، استصغر من الشعراء الصدر الأول ، واستحق من العلماء التحليل والمفضل ، وليس عنده سوى لمع قد أخذها من بطون الكتب ، وصحفتها من متنون الصحف ، ولم يتدرج إلى معرفة أدب بطول صحبة ولا تقدم رياضة . وإذا لم تطل الصحبة لم تعرف المظنة ، وللعلم سر ، من قصر عن مكانه لم يعد من إخوانه»^(٩٦).

لقد هان الشعر - إذن - لعجمة الألسنة وخلل الطباع ، فغابت عن الناس أسرار الكلام ، فصرفوا النقص إلى الصنعة ، والنقص بالحقيقة راجع إليهم ، وموجود فيهم^(٩٧). وكذا فقد سقطت منزلة الشعر لكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم ، وقلة العارفين بصحة دعوهم من بطلانها ، فلم يفرق الناس - أيام حازم - لا بل قبله - بين جهد الشعر وردئه ، ولا بين المسىء أسف إلى الاستفراد بما يجده والمحسن المرتفع عن الاستفراد بالشعر ، فجعلوا قيمتهما متساوية ، بل ربما نسبوا إلى المسىء إحسان المحسن ، وإلى المحسن إساءة المسىء ، فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا تستقذر التحل بهذه الصناعة ؛ إذ يخشوا أولئك الأخساء ، واشتبه على الناس أسرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحداً من الاستهانة بهم . فالمرء لا شك منسجبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضع ، فلذلك هجرها الناس ، وحقق أن تهجر^(٩٨).

أما السبب الثالث فيرجع إلى عدم الاستعداد لقبول الشعر والتأثر لمقتضاه . لقد اعتقد الناس في الشعر أنه نقص وسفاهة ، فهل يرجع مثل هذا الاعتقاد إلى قلة العارفين بصناعة الشعر ، أم أنه يرجع إلى كثرة القائلين المغالطين في دعوى نظمهم ؟ ذلك ما يقرره الناقدان

إنما تنفع المقالة في المرء إذا وافقت هوى في السواد

وكذا فإن التعاطف الذي يتحدث عنه أقاويل حازم لا يقع أبداً إلا إذا اعتقد المتلقي - أساساً - في الشعر أنه عظيم الأثر بالغ الجدوى في حياة الإنسان ، فرداً كان أو جماعة . وجملة الأمر أن يكون المتلقي حسن الاعتقاد في الشعر ، أو - كما يقول حازم - « أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاها بما أسلها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة . هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر ، فكلم من عظم هونه عندهم بيت ، وكلم عظم عظمه بيت آخر . ولهذا ما كانت ملوكهم ترفع أقدار الشعراء المحسنين ، وتحسن مكافأته على إحسانهم » (١٠٦) . باختصار لن يستجيب المتلقي للشعر إلا « بأن يعتقد فضل قول الشاعر وصده بالخكمة فيها بقوله » (١٠٧) .

أما الثاني ، وأعلى به ما يكون عليه الشعر في ذاته ، فقد يشمل - عند حازم - الأمور التي بها يتشوم الشعر من لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب ، وقد يشمل ما يقع في كل ذلك من أمور هي أهوان على ما يراد من تأثير النفوس للشعر . والأساس في كل ذلك أن الشعر في إحكام تأليفه وفي حسنة كالصورة في تأليف أصباغها وتناسب أوضاعها . « وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة متنافرة وجدنا العين نائمة عنها غير مستلذة لمراعاتها ، وإن كان محيطها صحيحاً ، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتناثر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة ، فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليه ، ويشغل النفس تأذي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل . ولذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً » (١٠٨) . وجعل أن هذا قول يعنى - فحسب - تقدير صاحبه للقيم الجمالية التي لا مندوحة عنها في الشعر ، حتى يحدث آثاره في ذات متلقيه . وهو - بعد - قول يعززه حازم مرة إثر أخرى ، حل أبعدها في الدلالة على ما أقوله قول حازم : « إن الأقاويل الشعرية بحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتتبنى أفضلها وتركب التركيب المتلائم للمشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها ، حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفصيله » (١٠٩) .

تتوقف استجابة - المتلقي - إذن - للشعر على نفس الأسباب التي تقلل من قيمته ويهون من أهميته ، وعلى اقتران هذا النقص ببيان نفع الشعر وجدواه في حياة الإنسان . ويتناقص الأخير - هنا - مع الأول في رد النصرة لإغريض الشعر . عندئذ يمكن لتأخير الشعراء أن يسامى الفحول ، فيزداد بسبب ذلك الاستعداد لقبول الشعر والتأثر لمقتضاه . ويمكن للمتلقى الشعر أن يستشعر - وهذا هو الأهم - الشعرية فيه ، ما دامت الشعرية محصلة لتواصل ما بين النص الشعرية ومتلقيه . وما دام هذا التواصل نتيجة لإحساس سابق بموضوع النص ذاته . وما دام هذا والتواصل - من ثم - لا يفارق الكيفية التي يمارس إليها في تقديم الموضوع الذي ينطوي عليه النص نفسه .

إذا كانت الشعرية تتولد - في التصور القديم - بسبب انطواء

العلوي والقرطاجي . يقول الأخير « وكثيراً ما يذم الإنسان ما مئنه ، شيمة ثغالية ، فيحملهم الحسد على الغش من الشعر ومن أهله ، بإخراجه من الحقائق جملة ، وإن كانوا ممن ليس لهم به علم ، وما أجدرهم أيضاً بهذا ! فكان يجب عليهم أن يتعلموا ، أو لا يتكلموا فيها لم يعلموا ، فالتاس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد كانوا خلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بالألتفات للشعر ولا تهتز إليه . وأنت إذا نظرت من تعلم منه شيمة حسد من الكهول والشيوخ الذين يشعرون بالبلاغة في النظم والنثر وجدته إذا أنشدته شعراً حسناً إما شديد الحبوس مربد الوجه ، لشدة الاحتياط ، وإما بادياً فيه يسير من الهزة ، وظاهر منه أنه يقمع نفسه ويمتصها تسريح العنان في الهزة ، لئلا يسرب ذلك المنشد ، ولا سيما إذا كان الشعر له » (٩٩) . وشأن من يتحدث عنه حازم - هنا - كشأن قول الأول الذي يورده العلوي :

لما ادعى العلم أقوام سواسية
مثل البهائم قد حملن أسفارا
خاضت بشائسته واحتاض حاصله
وضرّع الروض منه واكسى حارا (١٠٠)

لقد استهان الناس بالشعر - إذن - بحكم الأسباب المتقدمة وغيرها (١٠١) ، الأمر الذي يعنى بالضرورة نقصان الشعرية فيه . ولا شك أن رد نصرة الشعر إليه ، وابتعاش الشعرية فيه ، أمر لا يتحقق إلا ببنى هاتيك الأسباب . وإذا اقترن نفيها ببيان جدوى الشعر وأثره في حياة الإنسان على مستوى الفرد والجماعة ، تزايد الاستعداد لتلقى الشعر وقبوله .

قد تعتمد العوامل التي تتحقق بها عملية النفي وتنوع ، فتكثر أو تقل ، وقد ترتد كل هذه العوامل - كثيرة هي أو قليلة - إلى أسباب منها ما هو خاص بالشعر ومنها ما هو خارج عنه . والأصل في كل ذلك أمران : يتصل الأول باستعداد المتلقي - أصلاً - لقبوله الشعر ، ويختص الثاني بالشعر ذاته ، له ما يميزه وله ما يخصه على صعيد المبني والمعنى ، أو النظم والأسلوب ، أو - كما يقول حازم - فتحرك النفوس للأقوال المخيلة - الشعر - إنما يكون بحسب الاستعداد ، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها ، وما تدعم به المحاكاة وتعضد ، مما يزيد به المعنى غموضاً ، والكلام حسن ديباجة ، من أمور ترجع إلى لفظ ومعنى ، أو نظم أو أسلوب » (١٠٢) .

أما الأول ، وأعلى به استعداد المتلقي لقبول الشعر ، فإنه على الجملة قرين تعاطف المتلقي نفسه مع الشعر . ومثل هذا التعاطف لا يقع إلا إذا كان الشعر في موضوعه مهم الصلة بما يعنيه المتلقي لحظة تلقيه الشعر . وعند هذا المستوى يمكن لحازم أن يقول : « إن الالتذاذ بالتخييل أو المحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشئ المتخييل ، وتقدم لها عهد به » (١٠٣) ، أو يقول : « فلشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية كانت أشد تحريكاً للنفوس وأعظم أثراً فيها » (١٠٤) ، أو يقول : « إن الأقاويل الشعرية أشد تحريكاً للنفوس ، لأنها أشد إفصاحاً عما به علة للأغراض الإنسانية ، إذ كان المقصود بها الدلالة على أغراض الشئ ولواحقه التي للآداب بها علة » (١٠٥) . وعند المستوى ذاته يمكن لحازم أن يورد لأبي الطيب المتنبي قوله :

الشعر ، واقتزن حسن التأليف - عنده - بتخير الكلمة وانتقائها ، وبضمها إلى ما يجانسها ، ويوضعها في موضعها ، دون تقديم أو تأخير أو حذف أو زيادة^(١١٧) ، وكذا باجتناب الغريب والسوقي والوحش^(١١٨) . وارتبطت هذه الاقترانات بمطلب الناقد القديم الجمالي في الشعر^(١١٩) ، وهو المطلب الذي يقوم على عشق الجمال السهل الذي يكشف بنفسه عن نفسه . وانتسقت هذه الاقترانات كذلك مع طبيعة التصور القديم الذي يقوم على اعتبار الشعر صناعة ذهنية ، الممول عليه فيها العقل ، والأساس فيها الجهد الواعي المبذول . المهم في كل ذلك ، دون أن نحدث في تفاريق هذه الارتباطات ، أو في النتائج المترتبة عليها صحة أو زيفاً ، أن هذا التأكيد اللافت للكلمة يعني - فحسب - أن الكلمة في الشعر لا بد أن تكون متميزة الشأو ، وأن الشاعر لا يكون شاعراً إلا إذا كانت الكلمة ذات استخدام شعري (شعري) ؛ لأنها - بهذه الصفة وحدها - تخلق الشعرية دون أن تخلقها الشعرية . وإلا خرج الشاعر لا محالة عن مهيج الشعر .

وتوقف الناقد القديم عند المجاز مبحثاً مبحثاً ، فتعددت مباحثه^(١٢٠) ، وتنوعت مسمياته^(١٢١) ، وأطردت كثرة وإن كان المسيطر منها في المادة النقدية القديمة التشبيه والاستعارة ، ولذلك يقولون : « إن المجاز استعارة وتشبيه »^(١٢٢) . فالتأكد في المجاز أنه أبطل من الحقيقة ، وأنه يفيد مالا يفيد الحقيقة^(١٢٣) . وأنه خاص جداً بالشعر^(١٢٤) ، وهو لأجل ذلك يفعل مالا يفعله مما ليس بشعر . صحيح أن الشعر لا يتقوم بالمجاز وحده . ومن الصحيح أيضاً أن الشعر لا يتقوم إلا به وبالوزن الذي تعددت مباحثه هو كذلك الأمر الذي يعني أن الشعر لا يوقع أثره إلا بتناصر هذين . كل ذلك صحيح ، ولكن الصحيح أيضاً أن الوزن ، دون المجاز ، قابل للتعلم ؛ وهذا يعني - من جهة - أن تفوق الشاعر أو تخلفه فريين قدرته على الإتيان بالمجاز الذي يتأهل على التعلم ، ويعني - من جهة ثانية - وهذا هو الأهم - أن المجاز أبعد أثراً في إيقاع الشعرية من الوزن ، أو كما يقول الناقد القديم « والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس بعد شعراً ، ولكن يقال هو قول شعري ، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً »^(١٢٥) .

وليس كل مجاز - عند الناقد القديم - مُبْلَد . إن المجاز اللبّيد هو المجاز المجاز غير الباعث للحقيقة^(١٢٦) ، المجاز الذي يقدم المعنى تقدماً حياً^(١٢٧) ، المجاز المؤلف مع مجازات العرب المألوفة ، وفرضت حدود المجاز هاته وظائفه^(١٢٨) ، وارتبط المجاز حدوداً ووظائف بالمثل الجمالي المشهود عند العرب ، الذي يتمشق الجمال المكشوف من كل الجهات ؛ وهو مثل تقدم الإلماع إليه ، وتناغم هذا الارتباط كله مع طبيعة النظرة القديمة للشعر ، التي تنظر إليه على أساس أنه صنعة عقلية تتفعل النفس بها عند توافيقها مع مقتضيات الأحوال الحارجية ، وعند توافيقها مع قواعد الفهم الثاقب . المهم في كل ذلك ، بغض النظر عن اتفاق الناقد المعاصر مع هذه النظرة ومع ما ينتج عنها أو رفضه لها على الجملة . إن توقف الناقد القديم عند المجاز يعني - من ناحية - تقديره لفعله وأهميته ، ويعني - من ناحية ثانية - أن الشاعر لا شك ينحرف في استخدامه مادة شعره عما وضعت له أصلاً ، ويعني - من ناحية ثالثة - أن الشاعر بهذا

المتلقى على هوى يكون غرض الشعر أو معناه موافقاً له ، فإنها تتولد - في التصور ذاته - بسبب ما يتطوى عليه الشعر من طريقة متميزة في تقديم الغرض نفسه أو المعنى . ذلك أمر قلته ، وقلت إن هذه الطريقة تعني أن الشاعر يلتقط المعنى أو الغرض الذي يرومه ويروم توصيله إلى متلقيه فيقدمه تقديماً شعرياً مؤثراً . ولكن مم يتكون هذا التقديم ؟ وما طبيعته ، وما تصور الناقد القديم له ؟ إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة لا شك تدخلنا في نطاق الشعر النوعي ، ونجعلنا نستكشف طريقة الشعر المتميزة في تقديمه المعنى ، ونجعلنا أكثر قرباً من الشعرية في الشعر ، وأكثر قدرة على فهمها في المادة النقدية القديمة .

لقد أهل الناقد القديم ضمن اشتغاله بشأنه اللفظ والمعنى من شأن اللفظ كما قدمت ، والتفت إلى الجانب القيمي في المجاز كما أسلفت ؛ ولا أريد أن أعيده - هنا - ما تحدثت فيه قبل . المهم أن ذلك كله يعني - كما أتصور - تأكيد الناقد القديم أن المادة في الشعر غيرها في غيره ، وأن الشاعر ينبغي أن يكون شاعراً قبل أن يكون ذا مهمة ، وأن الشعرية في الشعر قرينة قدرة الشاعر على استخدام مادة الشعر ذلك الاستخدام الفريد الذي يحدث في المتلقى المتعة والفائدة في آن واحد .

وربما كنت في غير حاجة إلى أن أقول إن وحدة الأداء اللفظي بالجملة هي الكلمة ، بيد أن هاته في الشعر - وهي مادته - ذات خصيصية متميزة . الكلمة في الشعر - فيها يقال - بمعية المدى ، تنقب كالمنازل أغشية الفضاء . وهي لا تحمل حل معناها الحرفي ، بل يجب أن ترن لتبلغ غاية ما تترامى إليه الحجاب^(١٢٩) . والكلمة في الشعر تدعونا إلى تذوقه بمنعنا من التوجه تواتر إلى المعنى المفهومي ، حيث لا تكون الكلمة متميزة أو متذوقة لذاتها^(١٣٠) ، والكلمة في الشعر تخرج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة . هذا الخروج هو خلق لما يسمى بالفجوة أو مسافة التوتر ، أي خلق للمسافة بين اللغة المترسبة واللغة المبكرة في مكوناتها الأولية ، وفي بنائها التركيبية ، وفي صورها الشعرية^(١٣١) . والكلمة في الشعر تكثيفية^(١٣٢) . والكلمة في الشعر تفسح المجال لاتساعية الدلالة اتساعية مذهلة لا تتعبد بمحددات معينة ، ولا تنفذ إلا بنهاية خبرة المتلقى وخياله^(١٣٣) . والكلمة في الشعر تجاوز نفسها ، مفتلة من حدود حروفها ، حيث يأخذ الشيء صورة جديدة ومعنى آخر^(١٣٤) .

الكلمة في الشعر (وهي قوام مادته ، في رأي متأصل عالمياً ، تمثله كل الأقاويل السابقة) تختلف فيه عن الكلمة في الحديث العادي والعلمي في أن واحد اختلاف غير المباشر عن المباشر^(١٣٥) . فإذا كانت الكلمة في الشعر متعددة الدلالة فإنها في غير الشعر محددة الدلالة . وإذا كانت الكلمة في غير الشعر ذات وظيفة إشارية أو معجمية فإنها في الشعر ذات وظيفة انفعالية . وفي اختصار فإن الكلمة - في ظل هذه الفهوم - هي التي تخلق الشعرية دون أن تخلق الشعرية الكلمة .

وما يقال عن الكلمة هنا هو الذي يتجاوب صداه في المادة النقدية التي ندرسها . ولست أدفع أن لغة الأقاويل السابقة غير لغة هاتيك المادة ؛ بيد أن ما تنص عليه الأولى هو الذي تؤديه لغة الأخيرة ، وتنتهي إليه ولا شك . لقد توقف الناقد القديم عند حسن التأليف في

جوامعها ، قلت : إن الشعرية تتكون بطريقة الشعر القديمة في تقديم الرمز والملم ، ويتوافق هذا الذي قبله ، مع هوى يكون في ذات المتلقي ويتعاضد هذين يكون فعل الشعر وأثره مماثلاً لأثر السحر وشيها به . أما تفوق الشاعر في إيقاع الشعرية ويعتبرها أو تخلفه في ذلك فإنه قرين تخلفه أو تفوقه في سائر الأجزاء التي يتقوم بها النص الشعري (١٣٠) .

الانحراف يوقع الشعرية ، فتتفعل النفس بالشعر أشد انفعال ، أو كما يقول الناقد القديم « وما جرى من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط . والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه ، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة . . وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً » (١٢٩) .

وإذا وصلت آخر الكلام بآوله ، وأخذت بما بين الأول والآخر

الهوامش :

- (١٩) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٢٣٣
- (٢٠) راجع محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب : ٦٢ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ١٣٦ - ١٣٧
- (٢١) الأمدى : الموازنة : ١ : ٤٠٥ .
- (٢٢) نفسه .
- (٢٣) راجع شكوى عباد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٤٩ .
- (٢٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ١٦٧ - ١٦٨ .
- (٢٥) راجع عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : ١٨ .
- (٢٦) راجع هذه الأقاويل عند ابن رشيق : العمدة : ١ : ١٢٧ - ١٢٨ .
- (٢٧) راجع ترجمته عند بدوي طبائنه : في تقديمه لكتاب الملل السائر : ١١/١ - ٤١ ، وراجع مصادره
- (٢٨) راجع قاسم الموصي : مهمة الناقد في الدراسات النقدية القديمة بين التطبيق والتأصيل : ١ : ٨١ ، وراجع مراجعه .
- (٢٩) راجع ابن الأثير : الملل السائر : ١ : ١٣٢ ، ٢ : ٢٨٧ ، ٢ : ٢٨٧ .
- (٣٠) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي .
- (٣١) نفسه ص ٦٩ .
- (٣٢) راجع تفصيلات ذلك عند محمد الحبيب ابن الخرجه : ضمن تقديمه لكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٧٤ ، وراجع مصادره .
- (٣٣) راجع جابر عصفور : مفهوم الشعر : ٢١١ - ٢١٢ .
- (٣٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٨١ .
- (٣٥) المصدر نفسه : ٨٣ .
- (٣٦) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١١٨ .
- (٣٧) الخطابي : بيان إعجاز القرآن : ٢٧ .
- (٣٨) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١١٧ .
- (٣٩) المصدر نفسه : ٢٨ .
- (٤٠) المصدر نفسه : ٢٧ - ٢٨ .
- (٤١) كشاجم : أدب النديم : ٢٠ .
- (٤٢) كشاجم : أدب النديم : ٢٠ .

- (١) راجع هذا المصطلح عند أفونيس : الشعرية العربية ، ٢٢ - ٢٣ ، ٤٥ - ٤٦ ، ٧٨ - ٧٩ وعند كمال عبد : فلسفة الأدب والفن : ١١٧٧ وعند كمال أبو دهب : بحث في الشعرية : ١٠٩ ، وفي الشعرية : ١١ ، ١٤ ، ١٦ ، ٢٨ .
- (٢) راجع حزم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٧ - ٢٨ ، ١١٩ - ١٢١ .
- (٣) راجع ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ١٥١ .
- (٤) راجع ابن سينا : فن الشعر : ٣٧ - ٣٨ .
- (٥) راجع هذا الحديث وما يقال في شرحه عند المظفر بن الفضل العلوي : نصرة الإغريض في نصرة الفريض : ٣٥٢ - ٣٥٣ وراجع اقتراح الشعر بالشعر عند جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٧٨ - ٧٩ وراجع مصادره .
- (٦) راجع ابن رشيق القيرواني : العمدة : ١ : ٢٧ .
- (٧) راجع - مثلاً - باب البيان عند ابن رشيق : العمدة : ١ : ٢٥٤ - ٢٥٥ وقارن بما أورده الشاهد البوشخي عن مصطلح البيان ضمن كتاب : مصطلحات نقدية وبلاغية في البيان والتبيين للجاحظ : ١١٢ وما بعدها .
- (٨) راجع الجاحظ : الخيران : ٣ : ١٣١ .
- (٩) راجع الجاحظ : البيان والتبيين : ١ : ٧٦ .
- (١٠) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٢٨٩ .
- (١١) نفسه : ١٥٦ .
- (١٢) ابن سينا : النجاة : ٨٣ .
- (١٣) المصدر نفسه : ٢٠٦ - ٢٠٧ .
- (١٤) الغاربي : المدينة الفاضلة : ٢٨ .
- (١٥) راجع شكوى عباد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٠٩ ، ٢٥٧ .
- (١٦) راجع هذا الاختلاف عند قاسم الموصي : نقد الشعر في القرن الرابع الهجري : ١٤٣ - ١٤٤ .
- (١٧) راجع محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب : ٦٩ .
- (١٨) قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ١٧ .

- (٤٣) ابن أبي حون : التشبيهات : ٣١١ .
- (٤٤) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥٧ .
- (٤٥) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
- (٤٦) أرسطو : الخطابة : ٢٢٠ . وقارن بجابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٣٦٢ .
- (٤٧) ابن سينا : الخطابة : ٢٠٣ .
- (٤٨) راجع شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٥٨ - ٢٦٢ .
- (٤٩) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٢٤٣ .
- (٥٠) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ٢٨٩ .
- (٥١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : ١١٠ وقارن بالصفحات : ١١٥ ، ١١٨ - ١١٩ .
- (٥٢) راجع شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢١٥ .
- (٥٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٥٧ .
- (٥٤) المصدر نفسه : ٨٢ .
- (٥٥) المصدر نفسه : ٦٢ - ٦٣ .
- (٥٦) ابن رشد : تلخيص الخطابة : ٥٤٠ .
- (٥٧) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٨٩ .
- (٥٨) ابن رشد : تلخيص الخطابة : ٥٩٤ .
- (٥٩) المصدر نفسه : ٥٤٥ .
- (٦٠) نفسه .
- (٦١) نفسه : ٥٤٠ .
- (٦٢) راجعها عند ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٥٨ - ٥٩ .
- (٦٣) راجعها عند ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٥٨ - ٥٩ .
- (٦٤) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٧٠ .
- (٦٥) راجع شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٤٢ .
- (٦٦) راجع المرجع نفسه : ٢٤٦ .
- (٦٧) راجع حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٧١ .
- (٦٨) راجع حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٧١ .
- (٦٩) راجع لمعرفة ذلك شكرى عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٦٣ .
- (٧٠) راجع لمعرفة ذلك جابر عصفور : مفهوم الشعر : ٣٥١ - ٣٥٢ .
- (٧١) راجعها عند حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٩١ - ٩٨ .
- (٧٢) المصدر نفسه : ٩٠ .
- (٧٣) المصدر نفسه : ١٢٨ . وقارن بالصفحات ٤٦ ، ٩٤ .
- (٧٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٧١ .
- (٧٥) راجع ابن رشد : تلخيص الخطابة : ٥٨٤ .
- (٧٦) راجع حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٣٦١ .
- (٧٧) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
- (٧٨) الرازي : الزينة في المصطلحات العربية والإسلامية : ٣٩ . وقارن بالمظفر العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٢٩٣ .
- (٧٩) المظفر العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٢٩٣ .
- (٨٠) المصدر نفسه : ٣٢٤ .
- (٨١) المصدر نفسه : ٢٩٨ .
- (٨٢) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١٢٢ . وقارن بـ ابن رشد : تلخيص الخطابة : ٥٨٧ .
- (٨٣) راجع مزيداً من الأمثلة والنصوص عند ابن رشيق : المصنعة : ١ : ٢٧ - ٢٨ . وقارن بعبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ١٨ - ١١ .
- (٨٤) ابن رشيق : المصنعة : ١ : ٢٧ .
- (٨٥) المصدر نفسه : الصفحة نفسها ، وقارن بالمظفر العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٧٢ .
- (٨٦) المظفر العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٥٦ .
- (٨٧) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
- (٨٨) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
- (٨٩) المصدر نفسه : ٣٥٧ .
- (٩٠) راجعها عند المظفر العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٥٧ . وقارنها بـ ابن رشيق : المصنعة : ١ : ٢٩ .
- (٩١) المظفر العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٥٨ .
- (٩٢) راجع الثعالبي : التمثيل والمحاضرة : ١٨٧ .
- (٩٣) الكلاعي : إحكام صنعة الكلام : ٣٦ - ٣٧ .
- (٩٤) المظفر العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٦٥ . وقارن بحازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١٢٥ .
- (٩٥) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١٠ .
- (٩٦) المظفر بن الفضل العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٦٦ .
- (٩٧) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ١٢٥ .
- (٩٨) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
- (٩٩) المصدر نفسه : ١٢٥ - ١٢٦ .
- (١٠٠) المظفر بن الفضل العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٧٢ .
- (١٠١) راجعها عند المظفر بن الفضل العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٩٠ . وابن رشيق : المصنعة : ١ : ٣٩ . وعبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ٨ .
- (١٠٢) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١٢١ .
- (١٠٣) المصدر نفسه : ١١٨ .
- (١٠٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١٢١ .
- (١٠٥) المصدر نفسه : ١١٨ .
- (١٠٦) المصدر نفسه : ١٢١ - ١٢٢ .
- (١٠٧) المصدر نفسه : ١٢٤ .
- (١٠٨) المصدر نفسه : ١٢٩ .
- (١٠٩) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء : ١١٩ .
- (١١٠) راجع نعم عطية : الشعرى لما بكل دوفرين : ٤٨ .
- (١١١) راجع المرجع نفسه : ٤٢ - ٤٣ .
- (١١٢) راجع كمال أبو ديب : بحث في الشعرية : ٢٨ .
- (١١٣) راجع إرنست كاسيرر : مداخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، أو مقال في الإنسان : ٢٥٢ .
- (١١٤) راجع ياريرا هيرنشاين : علاقة الأدب باللغة : ١٤٤ .
- (١١٥) راجع أدونيس : الشعرية المربية : ٧٨ .
- (١١٦) راجع كمال أبو ديب : بحث في الشعرية : ١٠٤ .
- (١١٧) راجع العكسري : الصناعتين : ١٦٧ . وقارن بـ ابن طباطبا : حيار الشعر : ١٥ . والأسد : الموازنة : ١ : ٤٠٠ . والحاملي : حلبة المحاضرة : ١ : ١٦٠ . وابن رشيق : المصنعة : ١ : ٩٩ - ١٠٠ . وابن الأثير : المثل السائر : ١ : ٢٤٥ - ٢٤٦ . والمظفر ابن الفضل العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٣٨٩ - ٣٩٠ ، ٣٩٤ ، ٤٢٨ .
- (١١٨) راجع الجاحظ : البيان والتبيين : ١ : ١٤٤ . وابن طباطبا : حيار الشعر : ٦ . وقدامة بن جعفر : نقد الشعر : ١٠٠ . وإسحق بن وهب : البرهان في وجوه البيان : ٢٤٣ ، ٣٥١ . والحطاي : بيان إعجاز القرآن : ١٣ . والحاملي : الرسالة الموضحة : ٢٩ ، ٢٧ . والعكسري : الصناعتين : ١٥٤ . والباقلاني : إعجاز القرآن : ١١٧ . وابن رشيق : المصنعة : ١ : ١٩٩ . وابن الأثير : المثل السائر : ١ : ٢٦٩ ، ٢٨٩ - ٢٩٠ . والمظفر بن الفضل العلوي : نصرة الإغريض في نصرة القريض : ٤٥٢ - ٤٥٣ .
- (١١٩) راجعها في أوضح سورة له عند ابن طباطبا : حيار الشعر : ١٤ . وقارن بالعكسري : الصناعتين : ٦٣ ، ١٣٤ .
- (١٢٠) راجعها عند جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٣٤ - ١٣٥ . وراجع مصادره .

(١٢١) راجعها عند قاسم المومني : الموازنة بين أبي تمام والبحتري للأمدى - تحليل وداسة : ٢٠٣ ، وما بعدها .
(١٢٢) ابن رشد : الخطابة : ٦١٠ .
(١٢٣) راجع : الأمدى : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ١ : ٩١ ، والهاشمي : الرسالة الموضحة ٦٩ ، ٧٢ ، والمسكري : الصناعتين : ٢٧٤ - ٢٨٢ ، وابن فارس : الصحاح ٣ ، والشريف الرضى : تلخيص البيان في مجازات القرآن ١٢٣ ، ٣٣٠ ، وعبد الفاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ٤٨ - ٥٠ ، وابن رشيق : المعمد : ١ : ٢٦٦ ، وابن الأثير : المثل السائر : ١ : ١٣٦ - ١٣٧ ، والمظفر العلوي : نصرة الإغريق في نصرة الفريض : ٢٣ - ٢٤ .
(١٢٤) راجع ابن رشد : الخطابة : ٥٣٢ . وقارن بالصفحات : ٥٣٥ ، ٥٣٩ .
(١٢٥) الفارابي : جوامع الشعر : ٧٢ .
(١٢٦) راجع ابن أبي حون : التشبيهات ٧٤ ، وابن طباطبا : هيار الشعر : ٨٩ ، ١٢٠ ، وقدامة بن جعفر : نقد الشعر : ١٠٥ ، والأمدى : الموازنة : ١ : ١٩١ ، ٢٥٠ ، ٣٥١ ، والهاشمي : حلية المحاضرة : ٢ : ٣٨٩ ، ٥٧٣ .

والجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ٤٧٤ ، والمسكري : الصناعتين : ٢٦٣ ، والبالاقي : إيجاز القرآن ٢٢٩ ، وابن رشيق : المعمد : ١ : ٢٦٦ ، وابن الأثير : المثل السائر : ٢ : ١١٤ ، ١٥٨ ، والمظفر العلوي : نصرة الإغريق في نصرة الفريض : ٤٥٢ - ٤٥٣ .
(١٢٧) راجع ذلك - تمثيلا دون حصر - جند المسكري : الصناعتين : ٢٤٢ ، ٢٧١ ، والمرزوقي : شرح ديوان الحماسة : ١ : ٦٣ - ٦٤ ، ٩٠ ، ١٦٠ - ١٦١ ، وابن سنان الحفاجي : سر الفصحاة : ١٣٧ ، ٢٢٢ - ٢٢٥ ، وابن سينا : فن الشعر : ١٩٦ ، وعبد الفاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : ١٤١ ، وابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ١١٣ .

(١٢٨) راجع تفصيل ذلك عند جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٢٤٢ - ٢٤٣ ، وراجع مصادره .

(١٢٩) راجعها مجمعة عند الترحيدي : الإمتاع والمؤانسة : ٣ : ١٤٤ .
(١٣٠) عبد الرحمن بدوي : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ٢٤٢ - ٢٤٣ .

« مصادر الدراسة ومراجعها »

• إبراهيم بن محمد (ابن أبي حون) :
- التشبيهات ، تحقيق محمد عبد الحميد حسان ، كمبردج ، ١٣٩٩ هـ / ١٩٥٠ م .
• أحمد بن حمدان (الرازي) :
- الزينة في المصطلحات العربية والإسلامية ، تحقيق حسين الممداني ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .
• أحمد بن فارس :
- الصحاح في لغة الفسفة ، مطبعة المطبوع ، القاهرة ، ١٣٢٨ هـ / ١٩١٠ م .
• أحمد بن محمد بن الحسن (المرزوقي) :
- شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ م .
• إرنست كاسيرر : مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، أو مقال في الإنسان ، ترجمة إحسان عباس ومراجعة محمد يوسف نجم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، نيويورك ، ١٩٦١ م .
• أرسطوطاليس :
- كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق شكوى عياد ، دار الفكر العربي ، القاهرة الطبعة الأولى ، ١٣٨١ هـ / ١٩٦٧ م .
- الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .
• إسحق بن إبراهيم (ابن وهب) :
- البرهان في وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وعديجة الحديدي - مطبعة العاني، بغداد ، ١٩٦٧ م .
• باريبر ناشين :
- علاقة الأدب باللغة . ترجمة حسن عبد المقصود ، بحث منشور في مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، السنة الثانية ، ربيع ١٩٨٢ م .
• جابر عصفور :
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . دار الثقافة للطباعة - القاهرة ١٩٧٤ م .

- مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ م .
• حازم القرطاجي :
- مناجى البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس ، ١٩٦٦ م .
• الحسن بن بشر (الأمدى) :
- الموازنة بين أبي تمام والبحتري في شعرهما ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦١ - ١٩٦٥ .
• الحسن بن رشيق (القيرواني) :
- المعمد في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٣ م .
• الحسن بن عبد الله بن سهل (أبو هلال المسكري) :
- الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، بدون تاريخ .
• حسين بن عبد الله (ابن سينا) :
- الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف ، القاهرة ، ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م .
- النجاة ، مطبعة السعادة ، مصر ، الطبعة الثانية ، ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ م .
• حمد بن محمد (الخطابي) :
- بيان إيجاز القرآن ، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إيجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زحلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٨ م .
• الشاهد البوشيخي :
- مصطلحات نقدية وبلاغية في البيان والتبيين للجاحظ ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .
• شكوى عياد :
- كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٣٨١ هـ / ١٩٦٧ م .
• ضياء الدين ابن الأثير :

- المثل السائر ، تحقيق أحمد الخوف وبدوى طبانه ، دار الرفاهي للطباعة ، الرياض الطبعة الثانية ١٩٨٣ .
- * عبد القاهر الجرجاني :
- أسرار البلاغة ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة ، الطبعة السادسة ١٣٧٩ هـ / ١٩٥٩ م .
- دلائل الإعجاز ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة ، القاهرة ١٩٦١ م .
- * عبد الملك بن محمد (الثعالبي) :
- التمثيل والمحاضرة ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ١٩٦١ م .
- * علي أحمد سعيد (أدونيس) :
- الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ م .
- * علي بن عبد العزيز (القاضي الجرجاني) :
- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجبلاوي ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، بدون تاريخ .
- * علي بن محمد بن العباس (التوحيدى) :
- الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، المكتبة المصرية ، بيروت ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٣ م .
- * عمرو بن بحر (الجاحظ) :
- الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٦٥ م .
- البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة دار التأليف - القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م .
- * قاسم المومني :
- نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨٢ م .
- الموازنة بين أبي تمام والبحتري للأمدى - تحليل ودراسة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ١٩٨٥ م .
- مهمة الناقد في الدراسات النقدية ، الدار البيضاء ١٩٨٥ م .
- نقد الشعر عند ابن رشد بين التأصيل النظري والتطبيق العملي ، بحث منشور في مجلة المعرفة السورية ، ٢٢٩ ، آذار ١٩٨١ م .
- * قدامة بن جعفر :
- نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد ، ١٩٦٣ م .
- * كمال أبو ديب :
- بحث في الشعرية ، بحث منشور في مجلة مواقف ، عدد ٤٦ ، سنة ١٩٨٣ م .
- في الشعرية ، بحث منشور في مجلة الثقافة الجديدة ، عدد ٢٨ ، ١٩٨٣ م .
- * كمال عيد :
- فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا- تونس ، ١٩٧٨ م .

- * مايكل دوفرين :
- الشعرى ، إعداد نعيم عطية ، بحث منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد العاشر شباط ، ١٩٨١ م .
- * محمد بن أحمد (ابن رشد) :
- تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ م .
- تلخيص كتاب أرسوطاليس في الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، القاهرة ، ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م .
- * محمد بن أحمد بن محمد (ابن طباطبا) :
- عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ١٩٥٦ م .
- * محمد بن الحسين بن أحمد (الشريف الرضى) :
- تلخيص البيان في مجازات القرآن ، تحقيق محمد عبد الغنى حسن ، مطبعة الحلبي القاهرة ، ١٩٥٥ م .
- * محمد بن الحسين بن المظفر (الحامى) :
- الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم - دار صادر ودار بيروت ، بيروت ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥ م .
- * محمد بن سعيد (ابن سنان الخفاجي) :
- سر الفصاحة ، تحقيق علي فوده ، المطبعة الرحمانية ، المطبعة الأولى ٣٥٠ هـ / ١٩٣٢ م .
- * محمد بن الطيب (الباقلاوى) :
- إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٣ م .
- * محمد بن عبد الغفور (الكلاهي) :
- إحكام صنعه الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦ م .
- * محمد بن محمد بن أوزلع (الفارابي) :
- رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب أرسوطاليس : فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ م .
- جوامع الشعر ضمن كتاب « تلخيص كتاب أرسوطاليس في الشعر » تحقيق محمد سليم سالم ، مطابع الأهرام ، القاهرة ، ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م .
- المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت ، ١٩٥٥ م .
- * محمد مندور :
- النقد المبهج عند العرب ، مطبعة دار نهضة مصر ، بدون تاريخ .
- * محمود بن الحسين (كشاجم) :
- أدب النديم ، المطبعة الأميرية ، بولاق ، ١٣٩٨ هـ .
- * المظفر بن الفضل (العلوى) :
- نضرة الإغريض في نضرة القريض ، تحقيق بهي صارف الحسن ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٣٩٦ هـ / ١٩٧٦ م .

الشعر - الغموض - الحداثة : دراسة في المفهوم

يقول - موريس بورا (Maurice Bowra) : « حتى أرسطو لم يجد تعريفا كامليا للشعر »^(١) . ويرجع بورا الاختلاف بين التعريفات الشعرية إلى التفاوت في مدى استيعاب أصحاب هذه التعريفات للفن الشعري ، وإلى تباین عصورهم وأمزجتهم وثقافتهم ، ويعتقد أن مفهوم الشعر - برغم تحوله الدائم - يظل يتأرجح بين التعليم والتأثير .

والشعر صياغة جمالية للإيقاع الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة ، وهو بذلك عارسة للرؤية في أحاسيسها ابتداء استحضار الغالب من خلال اللغة ، إنه مغامرة للنثر الذي قوامه العقل والمنطق والوضوح ، ويؤدي وظيفة إبداعية مباشرة ، على خلاف الشعر الذي يعتمد على الخيال أو « الرؤية » التي تحيد بدلالة اللغة الحقيقية عنها وضعت له أصلا ، لتسحبها بمعان جديدة وإجاءات غير مألوقة .

والشعر بعد عن النثر ، أي الكلام التقريري الذي يجد صدهاء في اللغة العادية ، ومن ثم فهو بعد عن الواقع في نظامه المنسجم ، في علاقاته الاصطلاحية المعلومة ، في فضائه المحدد بقوانين عامة . والشعر - في بعده عن النثر والواقع - ينزع ، من جهة أخرى ، نحو عالم الانفعال في باطن التجربة التي تتولد نتيجة لتلاحم الذات والوجود في أفق مجهول ، نعانيه ولا نعيه ، ونحسسه بحدسنا الذي يملك منطق النوصي .

وتجسد التجربة الشعرية بغموضها الداخلي عبر رؤية إبداعية ، وتحولية ، في لغة رمزية ، تخفي في طبقاتها العميقة دلالات متعددة ، تنمو ظلالاتها وتزداد ثراء في كثافة الإيقاع ، لتؤلف حقلا دلاليا عضويا يفتح دوما على القراءة ، التي تراءف الكتابة ، بوصفها تشكيلا للشعر في أحد تجلياته النصية .

المفهوم الشعري القديم :

فهم العرب الشعر على أنه « صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير »^(٢) ، ولم يخرجوا عن هذا المفهوم في مختلف التعريفات التي ضاقت لدى بعض النقاد مثل « قدامة » : « الشعر قول موزون مقفى يدل على المعنى »^(٣) ، واتسعت عند فئة أخرى مثل حازم : « كلام موزون محمل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية »^(٤) .

الشعر « صناعة » أو « محاكاة » . والمحاكاة لا تعني التطابق مع الواقع في حد ذاته بل تعني المماثلة ، أي الاشتراك في صفة أو أكثر بين شيئين ذاتا أو موضوعا . ولا قيمة للمماثلة ما في حد ذاتها ، بل فيما تثيره من استحسان أو استهجان لدى المتلقي ، وفي قدرتها على التأثير فيه ، أي إحداث فعل « التخيل » .

ويكون الشعر من هذا الجانب ، « قياسا بقوم على الخيال ، لا ينظر إليه في حد ذاته ، بوصفه ممارسة جمالية ، بل إلى قدرته على التصديق بالإيحاء النابع من تخيل المماثلة ، هذه المماثلة التي جعلت ابن سينا يقول : إن المحاكيات ثلاثة : تشبيه واستعارة وتركيب (منها) . ويقدر ما تتعلق هذه النظرة البلاغية للمحاكاة بالمماثلة ، تثبت التخيل بوصفه إيحائيا بمعان « قبلية » يمكن أن تفرر سلفا .

فالخيال في الشعر العربي أداة معرفية ، مهما تباعدت عن الواقع وابتكرت صورا جديدة ، تظل قائمة في الواقع المحسوس ، منه تبدأ وإليه تنتهي ، ومن ثم فهو أداة نسبية ، محدودة ، لا ترقى إلى درجة العقل ومكانته السامية ، وإنما تتوسط لدى الفلاسفة المسلمين بين العقل والنفس . وهو قوة نفسية تعين العقل في عملية الإدراك

الذي يقوم على ثلاثة أصول ، هي الإيجاد ، والتنسيق ، والتعبير . فالإيجاد ابتكار المعاني المقنعة استناداً إلى الأمثلة والقياس ؛ أما التنسيق فهو ترتيب المعاني وربطها لتؤدي غايتها واضحة ؛ والتعبير يعنى الإفصاح عن هذه المعاني في شكل برهاني مركز^(٩) .

واعتماداً على هذه الأسس نظر إلى الخطبة بوصفها بنية مترابطة منطقياً تقوم على مقدمة واضحة ، ومرض برهاني ، وخاتمة موجزة) ، تجسد الملامح الفنية للشعر ؛ هل أساس أن القاسم المشترك بين الشعر والخطابة هو غاية الإقناع بأفضل السبل التعبيرية .

وما الشعر إلا خطبة من مؤلف يعي بحق أو يجهل بساطل

وهذا يتضح لنا لماذا سلم حازم القرطاجني ، مثل بقية الفلاسفة والنقاد ، بضرورة خضوع التخيل للعقل ، وانسجامه مع حدود المنطق . وهذا ما نعثر عليه مفصلاً في تأكيد حازم صحة المعاني وسلامتها من الاستحالة والتناقض ، وكما لها بحيث لا تتعرض إلى النقص أو الانقسام ؛ إلى التداخل والإشكال . وحمل هذا النحو ينتهي حازم إلى نقد الشعر بمقياس منطقي محض^(١٠) .

وفي ظل العقل أو المنطق الذي يكرس الوصوح بوصفه مقوماً جوهرياً لوجوده ، ارتبط الشعر عند العرب بالرسم ، ليعمق الرؤية الحسية للوجود والفن معاً ، ويجعلها قرينة للتوضيح والتفسير والإبانة^(١١) . فالجاحظ في تعريفه للشعر لا يخرج عن قول هوراس (Horace) « الشعر مثل الرسم » . ومقولة شراح أرسطو من الفلاسفة المسلمين : « إن الشعر مثل الرسم محاكاة »^(١٢) ، تتكامل مع التركيز على التقديم الحسي للصورة الشعرية ، الذي يقول به معظم النقاد والبلاغيين العرب (عبد القاهر ، والرماس ، والعسكري ، والمرزوقي ، وابن سنان ، وابن رشيق . . .) ؛ إذ إن الشعر والرسم كلاهما يحافظ على قانون « التناسب » بين عناصر المادة اللغوية واللونية ، وله القدرة على إثارة صور ذهنية لدى المتلقي تتأق من إتقان فعل « المحاكاة » .

وقد خضع المفهوم الشعري عند العرب القدامى ، مثل الخطبة ، لما يسمى « مقتضى الحال » ، بوصفه صناعة ذهنية وتخيلية عقلية ، ونزع نحو المحافظة على علاقات الواقع وتناسب إيقاعه ؛ هذه المحافظة التي نجد صداها في تأكيد تناسب العلاقات الدلالية للغة (التشبيه ، والاستعارة) والإيقاع المنتظم (الوزن والقافية) . وكذلك احتفل هذا المفهوم « بالتخيل » أكثر من احتفاله « بالتخيل » ؛ وذلك لا اهتمامه بالشعر بوصفه تعبيراً يتوافق مع « مقتضى الحال الخارجي » ، ولا اهتمامه بمدى انسجامه مع قوانين الفهم العقل ، وتقاليده الذوق العام ، أكثر من اهتمامه بالتجربة الشعرية وذات الشاعر وعصوبيته . ويرجع هذا الاهتمام بالخارج أكثر من الداخل إلى التكوين الثقافي الجمالي ، وإلى الغاية المعرفية التي حددت للشعر ، بكونه دسوة أو خطبة ترتبط بالتعليم والإقناع ، أو لمجرد اللذة والإمتاع .

في ضوء هذه الملامح الشارحة لطبيعة الشعر ووظيفته ، يتجلى لنا لماذا كان الشعر العربي القديم واضحاً في معظمه ؛ فتراجعت نسبة الغموض فيه ، إلا قليلاً ، أمام زحف الحسية والعقلانية والمباشرة ، وما تستدعيه جميعها من نزعة محافظة على النظام ، وحرص شديد على

والتفكير ، دون أن تجاوز المستوى الحسي والجزئي ، وتبلغ معرفة الكل أو المجرد . فالشعر ضرب من المعرفة ، وأداة لتعرف الواقع في حدود الحس والتجريد . والحسية تصدر عن مادة التخيل ؛ أي صور المحسوسات الثابتة في الحس العام ، على حين يجهل التجريد من ارتباط الخيال بالعقل ، الذي يدرك الموضوعات مجردة من مادتها ، ويشكلها في صورة كلية .

ويرتبط الخيال بمفهوم « التناسب » بين الأشياء المتخيلة ، وعناصر الشعر في حد ذاته . فتألف العلاقات في صورة نسقية ، يقبلها العقل ويستيعها الذوق العام ، إنما تأتي في بقاء الخيال في أفق الممكن لا المحال ، وفي التناسق والانسجام ، وتشكيله للغة الشعرية ضمن « عمود البلاغة » الذي ارتبط منذ تأسيسه بالخطابة .

وفي ضوء مفهوم « التناسب » ، نفهم تأكيد مختلف التعريفات الشعرية للوزن (قانون الإيقاع) ، بوصفه الصورة المجردة لعناصر النظام والتساوي والتوازن والتوازي والتكرار ، التي ندرجها إدراكاً حسيماً مباشراً .

ويتعلق ارتباط الوزن بالخيال لدى العرب بطبيعة الوزن المتميزة ، من حيث قدرته على التأثير العميق في نفس المتلقي ، فضلاً عن الصلة المثينة بين الشعر والغناء قديماً^(١٣) . ولذلك قال ابن سينا :

« لا يتم شعر إلا بمقدّمات مخيلة ، ووزن ذى إيقاع متناسب ، يكون أسرع تأثيراً في النفوس ، ليل النفوس إلى المترنات والمنظّمات التركيب »^(١٤) .

فالوزن والخيال ، إذن هما اللذان يشكلان حقيقة مفهوم الشعر لدى العرب . ولعلنا لا نجانب الحق إذا قلنا مع جابر عصفور : « إن فاعلية التخيل في الشعر لا تنفصل أصلاً عن البنية الإيقاعية ، التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة » ، وعند هذا المستوى تصبح فاعلية التخيل - أو المحاكاة - قائمة على نوع من التناسب بين « المسموعات » و « المفهومات » ، لو استخدمنا مصطلح حازم ، كما يصبح لهذه الفاعلية القدرة على تشكيل البنية الإيقاعية في نفس الوقت التي تشكل فيه البنية الدلالية والتركيبية^(١٥) .

كان العرب ينظرون إلى الخيال (قانون العلاقات) والوزن (قانون الإيقاع) من زاوية « محاكاة » قوانين الطبيعة ، على نحو ما تنعكس في العقل ، ومثلما تمثلت في نموذج « الشعر الجاهل » ، واتخذوا منها أساساً للحكم الجمالي ، وغدا الجمال الشعري - بذلك - محاكاة لهذه القوانين التي نجدتها مقننة في « عمود الشعر » للمرزوقي .

وكان ارتباط الشعر - في نظرهم - بالعقل يلتقي مع مفهوم الصنعة التي نجدتها واضحة لدى النقاد والبلاغيين العرب منذ القرن الثالث ، كما كان يلتقي أيضاً بالمنطق الذي شاع في تصور الفلاسفة ومعههم النقاد . وهذا ما جعل الشعر لديهم ضرباً من القول ، يكتسب بتعلم « الأصول » وممارستها طويلاً ، ويعد نموذج البلاغي المكتمل في « البلاغة » ؛ هذا الفن القوي الذي تألق نجمه لدى العرب قديماً ، وتراجع نتيجة لظروف تاريخية ، غير أنه ظل ساكناً في الذاكرة العربية ؛ ومن ثم نشأت الحاجة إلى محاكاة هذا المثال في فنون القول الأخرى - وفي مقدمتها الشعر ؛ « ديوان العرب »^(١٦) .

الشعر ، إذن ، قياس على الخطابة أو « فن الإقناع » عند أرسطو

صلاحية هذه الغرابة ، التي كلما ازدادت ازداد معها اختلاف النقاد ، واشتدت حيرة القراء .

ولم تكن تجمعة الغموض التي ألصقت بالشعر العباسي الجديد سوى محاولة لطمس ملامح التغير ودلالات التحول ، في مجتمع تسمى سلطته إلى المحافظة على ثباتها ، عبر كل مؤسساتها وتجلياتها الثقافية والجمالية .

وتحت وطأة الأيديولوجيا المهيمنة على تجربة الإبداع ، التي لم يكتب لها الاستمرار والنجاح بفعل ظروف معقدة ، لم تفلح حركة الحدائق العباسية في توسيع مجال البعد الشعري والانتصار للغموض ، وذلك برغم مساندة بعض النقاد لها . وكان عبد القاهر يفرق بين الملاحظة وتتبع حوشى الكلام الذي هو التعقيد^(١٥) والغموض الناتج عن المعنى التخيل الصادر عن تجربة عميقة : « على أن المعنى إذا كان أديا وحكمة ، وكان غريبا نادرا فهو أشرف مما ليس كذلك »^(١٦) . ويركز القرطاجي في تعريفه للشعر على خصوصية الصناعة والغرابة ، فيقول : « فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الجمالية قوى انفعالاتها وتأثيرها ... ، فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وميقاته ، وقويت شهرته أو صدقه ، أو خفي كذبه وقامت غرابته »^(١٧) . ورأى أبو إسحاق الصائغ في غموض الشعر قيمة أساسية تميزه عن النثر : « إن طريق الإحسان في مثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن الترسيل هو ما وضع معناه وأصطلك سماعه في أول رحلة ما تضمنته ألفاظه . وأفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد محاطة منه »^(١٨) . ولم يستكره أبو هلال العسكري انعدام الألفة في الشعر ، فقال في شرحه لديوان أبي مجنن الثقفي : « من حق الشعر أن تكون ألفاظه كالوحي ، ومعانيه كالسحر » .

من هذه الأقوال^(١٩) نفهم أن العرب قد وهو ضرورة الغموض في الشعر ، بوصفه مقوماً لجوهرها وعلامة تميز قارة ، تفصله عن النثر ، ولا تتعارض مع الوضوح الغالب في شعرهم ، ولا تنفي البهتان السائد لديهم .

• • •

وقد درس جون كوهين (John Cohen) ظاهرة الغموض في الشعر انطلاقاً من رأي للشاعر إدجار آلن بو (E. A. Poe) ، الذي ذهب إلى أن حدّ النص ووحدة يتحكم فيها عاملان الحدّة/والمدى In-tensité / Durée ، وأن هذين العاملين يتناسبان تناسباً عكسياً ؛ فكلما اتسع مدى الأثر ضعف جانب الحدّة فيه ، والعكس بالعكس . وقد لاحظ كوهين أن هذا الرأي يستدعي مراجعة وتعديلاً ، وذهب إلى أن العاملين اللذين يتحكمان في فضاء النص هما عاملان : السوضوح/والغموض Obscurité / Clarté والحدّة/والحياد Neutralité / Intensité ؛ فكلما قوى جانب الحدّة قلت نسبة السوضوح ، وخارج من مجال الحياد ، والعكس بالعكس . ويرى كوهين أن الحدّة يمكن قياسها ، وذلك على خلاف الوضوح الذي لا يمكن قياسه . وبالرغم من ذلك فقد سعى كوهين إلى معاينة درجة الوضوح والغموض في الشعر ، وبنها على أساس : التقابل والتبعية/الهيمنة والاكتفاء الذاتي ؛ فلاحظ أن الأفكار لا تبلغ الوضوح إلا إذا استطعنا وضعها في جهاز تقابلي ؛ أي في سياق مرتبط بأفكار خارجية

النموذج ، وتآلف صميمي مع الوضوح .

الشعر والغموض :

نلاحظ من استقرارنا للشعر العربي أنه يتحرك من الوضوح إلى الغموض . وكلما تقدمنا في الزمن تزداد كثافة الغموض في النص الشعري إلى حدّ تبلغ فيه الإبهام ، وذلك مثلاً شهدنا في العقدين الأخيرين .

لم يخل الشعر العربي القديم من الغموض ، ولكن هذا الغموض كان قليلاً أمام نسبة الوضوح فيه ، لأسباب عدّة ، منها الطبيعة المعرفية ، والوظيفة الاجتماعية ، وعمود الشعر ، ونموذج الخطابة ، وجوهر الرؤية والتجربة . ويتفتح الشعر الحديث على ضروب كثيرة من الغموض المكثف ، يبدو غموض الشعر القديم أشد وضوحاً وأقرب مثلاً . ويصعد هذه الملاحظة ، يتساءل - محمد الهادي الطرابلسي - عن هذه المشكلة التي يثيرها الغموض بوصفه مقوماً إبداعياً يولد الطاقة الشعرية في النص فيقول : هل نسلم بأن القصيدة التقليدية أضعف طاقة شعرية من النص الشعري الحر^(٢٠) .

لا نعتقد أن هناك إمكانية للمفاضلة بين ضربين من الشعر لا يلتقيان في معظم عناصرهما ، إذ إن الشعر الحديث يبدو مناقضاً كلياً للقديم ، وتأسيساً جديداً لوجود لم يكن يحلم به القدماء ؛ لأنه نتاج زمن غريب ، زمن « كوانتي »^{٢١} غامض . ولقد حدد القدماء المفهوم الشعري وفق تصوراتهم وأبعاد تجربتهم الحضارية ، وأبدعوا فيه خصوصاً راقية أدت غايتها الجمالية في سياقها التاريخي ؛ ومن ثم فإن طاقاتها الإبداعية تقاس وفق مسافات الواقع الذي شكلها والذي توجهت إليه .

إن الغموض يلزم الشعر في مدّه وجزره ، غير أنه يثار بوصفه مسألة مفارقة للأصل ، وإشكالية تفتضى الدرس عند كل منعطف إبداعى يتلبس بدلالة تاريخية تتعلق بواقع التحول الحضارى .

ولم يبلغ الغموض في شعرنا القديم مبلغ الظاهرة ، إلا عندما اشتدّ النزاع حول مسألة القديم والحديث ؛ تلك المسألة التي ترجمت حركة الفعل الاجتماعى والفلسفى في محاولته الخروج عن الأيديولوجيا السائدة والثقافة الموروثة ، محاولة تجسّد الرغبة في التغيير التي يفرزها الواقع الحضارى الجديد .

لقد كان شعراء العصر العباسي الكبار (المتنبي ، البحتري ، المبرّز ، أبو تمام ، أبو نواس ، بشار ، ابن الرومي ...) يعمرون عن هم حضارى جديد ، عايشوه في مجاريهم ودؤامهم ، وشكلوه في قصائدهم المتباينة تبعاً لاختلاف مواقفهم وأساليبهم ؛ ولهذا جاءت أشعارهم جميعها منطوية على غموض نسبي ، يتراوح بين الشفافية والكثافة ، وفق درجة مجاوزتهم للبنية الدلالية السائدة ، ومخطوهم وعمود الشعر^(٢٢) .

وقد تألّق الغموض في فضاء القصيدة العباسية ليحدث بعدها ذا طابع نسبي في مفهوم الشعر عن الوعى الجمالى العام ، ويعلّق أسئلة متعددة ، ويفتح جدلاً شديداً حول غرابة هذا الشعر ، ومدى

• الإشارة هنا إلى علم ميكانيكا الكم أو الكوانتم (Quantum Mechanics) وهو أحد العلوم الفيزيائية الحديثة المؤثرة في عصرنا الحاضر أي تأثير . (التحرير)

الغربة ، حيث تنبعث الحداثة من انسلاخها الكلي عن التراث ، وتبنيها « لكوجيتو » الاجتياز والتخطي ، الذي مزج المفهوم الشعري بميتافيزيقية الفلسفة ، وبرر غياب الدلالة بغياب الحلم ، وانشغل بقوة الرقص التام لكل « عمود شعري » من شأنه أن يلهم شتات المفارقات وملابس التعدد ، وقلما احتفل ببناء « منطق » جديد ، قابل للتحقق الواقعي والفهم الممكن^(٢١) .

وفي ظل هذا الإيهام الإشكالي ، الموازي لإشكاليات الواقع التاريخي العربي ، ضعف شأن الشعر بين الناس ، وضعفت آثاره على المجتمع ، وقوى الاعتقاد الخاطئ « بمجانبة الشعر في عصر المدينة أو عصر الرواية » . ولم يبلغ الشعر هذه الدرجة من الفوضى والاهتراء إلا بانتشار هذين الضربين الأخيرين من الإيهام : الأول هو الناتج عن التمثل باسم الحداثة ، والثاني ناتج عن العجز الشعري . وهذان الضربان هما « داء الشعر وسرطان الأدب » كما يقول محمد الهادي الطرابلسي ، واليهما « يرجع الخلط بين الجهد والرديء » ، والالتباس الحاصل في أذهان النقاد في معنى الأدب ومقوماته وسبله ، فضلا عن الخيرة التي بأنفسهم في مقاييسه وعبارات نقده^(٢٢) .

وبعد عرضنا للغموض في المفهوم الشعري ، وبعض ضروب الإيهام الموجودة في الشعر العربي ، التي نلاحظها بينة في نتاجنا الحديث ، نستكمل الرؤية التاريخية التي ابتدأناها بتتبع ظاهرة الغموض في العصر العباسي ، التي تبلورت على نحو أكمل في تجربة أبي تمام ، وننتقل إلى العصر الحديث .

بعد عامين فقط من الثورة العربية في مصر (١٩١٩) ، نشهد ظهور مدرسة « الديوان » بوصفها ثورة أدبية ونقدية تترجم النموذج الثقافي والاجتماعي الجديد ، الذي يدعو في صراحة إلى القطيعة مع الاتجاه السائد ، والحث على إرساء اتجاه جديد . ويمكن أن تعد مدرسة « الديوان » تعبيرا عن مجمل القيم الشعرية والنقدية التي نجدها لدى خليل مطران ، وشعراء المهجر ، وحركة أبولو في الثلاثينيات . وقد تركزت جهود هذه الحركة في محاولة الخروج على بنية الشعر الكلاسيكي وتغيير المفهوم الشعري ، ولكنها وصفت بالنشربة والتقصيرية وليس بالغموض والإيهام . وفي أواخر الأربعينيات والخمسينيات تشكلت بنية شعرية جديدة في دلالاتها الجمالية وحولاتها الثقافية وأبعادها الاجتماعية - التاريخية . وقد جاءت هذه البنية مغايرة للبنية القديمة ، لأنها نتاج تحول الواقع الحضاري ، والانفتاح على الغرب . وقد بدت هذه البنية معلقة في فضاء مفرغ ، ومحجوف هائل يقع بين سياقين لا توصل بينهما : الماضي العربي والماضي الغربي ، الحاضر التقليدي والمستقبل الحديث .

وفي ظروف معقدة وملابس مظلمة انتشر الشعر العربي الحديث ، وامتد سريعا كامتداد حركة التحرر العربي طوال الخمسينيات والستينيات معبرا عن حساسية التحول ، ورغبة التغيير ، ومرتبطة بالأيديولوجيا الجديدة وملتحمة بالوعي الجمعي ، حتى بلغ حد كبير من الوضوح النثري ، وذلك مثلما نجد في قصيدة (من أب مصري إلى الرئيس ترومان) ، لعبد الرحمن الشرقاوي .

يا سيدي

إليك السلام وإن كنت تكره هذا السلام

عن النص . كما رأى كوهين أن أفكار الخطاب تكون قابلة « للتقابل » ، أي التبعية للسياق الخارجي ، على حسب نوعية الخطاب وخصوصية بنيته ؛ فالكلام الإخباري - غير الشعري - يقوم على أساس التقابل ، على حين يتجرد الكلام الإنشائي منه ؛ أي يكتفى بذاته ؛ بهويته المغايرة . ومن هنا يتبين أن الغموض عنصر ملازم للنص الإنشائي ، وأن كل شعر يزداد غموضه بقدر سعته الإنشائية أي طاقته الإبداعية . ولا يعني هذا أن أي غموض يكفي لتوليد الإنشاء ؛ إذ إن الغموض قد يوجد في النص الخبيري متعلقا بالدوال دون المدلولات ، ويبقى الخطاب آنذاك مغلقا إغلاقا تاما على من لا يستطيع فك رموز الدوال ، مثلما يحدث مع الجاهل بلغة الأرقام في الرياضيات وقانونها الداخلي .

أما الغموض الشعري ، فهو كامن في المدلولات التي تصدر عن أعماق تجربة انفعالية لم تتبلور بوضوح إلى الحد الذي يسمح للشاعر بإخراجها دون الإبقاء على خصوصيتها ؛ على غموضها ؛ هذا الغموض الذي يتأهل على الترجمة الثرية والاستدلال الواضح الذي يجرده من إنشائيته ويحيله إلى خطاب علمي^(٢٣) .

الغموض، إذن ، حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري ، تنموضع في قلب السياق الإنشائي ، الذي يكتفى بذاته ، ويحقق هويته بعيدا عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح . إنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيجابية ، والتي تلقى ظلالها الكثيفة ، أو تقربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات تجربة لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر ، وإنما هي مرآة هذا الشيء الذي نتحسس في خفايا وجودنا دون القدرة على تحديده ، ونألم نتيجة له ، دون أن نملك إمكانية التحرر منه ، ونظل نلاحقه العمر كله بلا انقطاع .

ويختلف الغموض عن الإيهام الذي يلغى مسافات التفاضل بين النص والواقع ؛ بين الشاعر والمتلقي ، والذي يظل بابا موصدا لا يفتح إلا على الخواء الناتج عن تعقيد الدوال في حد ذاتها ، والتضليل بدعوى الشعرية ، التي لا تعدو أن تكون من قبيل الإلغاز ، الذي ينبئ - في وجه من وجوهه - عن جهل بحقيقة الشعر وتطفل عليه . وهذا يذكرنا بالإلغاز المجرد الذي لاحظته النقاد في بيت الفرزدق :

ومما مثله في الناس إلا مملكا

أبو أمه حتى أبوه يشاربه

فهذا الإيهام غاية ترمي في حد ذاتها ، ولا جدوى منه سوى التضليل الذي وجد صداه وسنده القوى في نتاج المتطفلين على الشعر ، القاصرين عن بلوغه ، والمتجاهلين لحقائقه ، الذين حاربهم النقد القديم وفضح خطرهم على الذوق والصناعة ؛ ومن ذلك ما جاء في الموشح « للمرزياني » حول قول شاعر :

رغمها وشمسا وزيتون ومظلمة

من أن تنالا من الشيوخين طغيان

وتم ضرب آخر من الإيهام ينتج عن فصل الشعر عن الواقع ، وإهدار كل قرائنه ، والإغفال في طلب الجديد الكائن بعيدا في أرض

بكونها رغبة في تحطيم القاعدة ، وحركة تحول جذري في مناخ ملتبس ، متعدد المفاهيم ، غامض الحدود ، لا يفضى إلا إلى الشك الذي صار يحمل محل اليقين .

وانطلاقاً من الوظيفة الفلسفية التي يضطلع بها الشعر دوماً عبر نغبر المصور والأطر الحضارية ، التي يتصرع في كنفها ، ويتبلور في حضنها ، ومن سيادة الميتافيزيقا أو الأنطولوجيا المعاصرة التي دعت الوعي الحضاري إلى استعادة ذاكرته الإشكالية القديمة (الزمن ، الحياة ، الموت ، المصير . .) نزع الشعر الحديث نزعة ميتافيزيقية بوصفه فعالية إبداعية لا تعرف الاكتمال ، لأنها تسأل مستمر حول ماهية الإنسان والوجود ، هذه الماهية التي طمست تحت تراكم معطيات حضارة « الآلة اللرية » . ويثير هذا التساؤل المستمر حدة الوعي النقدي ، الذي يتطور في مناخ الرفض ، ليعبر موقفاً فلسفياً متطرفاً ، يلغى كل المذاهب والنظريات الجاهزة بوصفها أيديولوجية لغياب الشعر وموت الحدائق .

فالميتافيزيقيا ، إذن ، موقف تساؤل مطلق ، حسن عميق بالانخلاع ، مواجهة للصدوع التي تمزق الذات الإنسانية ، والشقوق التي تتخلل بنية الوجود . إنها المعرفة الشعرية التي تبغى تعرية العالم ، ولقاء الذات في حيرتها البدائية التي كانت تمتلكها قبل أن تحطمتها المفاهيم في قالبية ميتة ، وفي عزلة وحشية داخل وهم الواقع ، في رحلتها المجهولة عبر أراضى الحدائق الغلظة .

ومن ثم تغدو الميتافيزيقيا مرادفة لهذا الشعر الذي ينسلخ من ذاته الواقعية والتاريخية ، ليهذب بعيداً في أحوار الرمز وباطن الأسطورة ، وليؤسس عالماً آخر لا عهد لنا به ، عالم الحدائق الذي لم ينصح عن مكتون دلالاته في تعريف واضح . إنه حل حد قول ، مسالاربه ، « التعبير باللغة الشعرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساسي ، إيقاع المعنى الغامض بمظاهر الوجود » (٢٦) .

إن الميتافيزيقيا هي رؤية الشعر الحديث القائمة على الحدس « البرجسوني » بوصفه معرفة مباشرة ، يتم عبرها حلول الذات في الوجود ، وتوحد المتناقضات في صيغة جديدة لم نالها ، وجدت مستواها النظيري الجيد في « نظرية المراسلات » الرمزية . وفي هذا يرى أدونيس أن « الشعر ، بمعنى آخر ، فلسفة ، من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الميتافيزيقي » (٢٧) ، بعيداً عن منطق العقل ومعطيات الحلم ، بل عبر الخيال والحلم ، أي بمنطق خاص يجعل الشعر أصلاً وليس ظاهرة ثقافية كبقية الظواهر . إنه روح الشعب ، روح الأمة .

ويقال أدونيس في إضفاء صفة التفرد على شعر الحدائق ، حتى إنه ليكاد يستغل به عن الواقع وينقطع به عن التاريخ ، ولا فكيف يصبح الشعر أصلاً ينبثق من باطن الأرض كالنبوع ، أو يهبط من السماء كالغيث . إن خصوصيته واستقلاله النسبي ، لا يصلان أبداً إلى الانسلاخ التام عن الأرضية المعرفية التي انبثقت منها ، تلك الأرضية التي يظل حاملاً لملاحمها الثقافية ، متجذراً في أصولها الحضارية .

لم يكن المفهوم الأدونيسي للشعر الذي تبنته مجلة « شعر » (التي كانت المعبرة عن تلك الحركة التي تعد أكثر إيغالاً في قلب الحدائق وأكثر حمولة لجرعة الغموض) - لم يكن هذا المفهوم سوى محاولة لتضخيم ذلك الحس الوجودي الميتافيزيقي للشعراء المحدثين ،

وتغري صنائعك المخلصين لكي يبطشوا
بدهاء السلام

ولكنني
سأعدل من مثل هذا الكلام
وأوجز في القول ما أستطيع (٢٨)

ومثلما نجد ذلك في بعض أشعار محمد الفيتوري ، حيث يقول :

أنا زنجي
والهريقى لى لا للأجنبي المعتدى
أنا فلاح ولى أرضى
اللى شربت تربتها من جسدى
أنا إنسان ولى حريقى
وهى أهل ثروة من ولدى (٢٩)

ولكن النموذج الثوري العربي تحطم بعد عام ١٩٦٧ ، ذلك المؤشر التاريخي الذي كان ذا دلالة بينة على نهاية حقبة من الوضوح ، وبداية مرحلة غامضة تمتد ، منذ بداية السبعينيات إلى اليوم ، مليئة بالهزائم والإحباطات ، والآلام والأحزان ، والتفكك الشامل والغياب الديمقراطي ، والتزامن الفوضوي لكل أشكال القمع والإرهاب . (حرب ١٩٦٧ ، حرب الاستنزاف ، حرب ١٩٧٣ ، الحرب الأهلية في لبنان ، . .) . وتحطم هذا النموذج ، بدأت رحلة الشعر العربي نحو الباطن ، ليحكف على الذات الرمادية ، مجتاراً جروحها ، أو ذاهلاً عنها حوله في تعويض ميتافيزيقي وصوفي ، أو غارقاً في موقف الرفض والمجازاة .

وفي رحلة التاريخ العربي ، من الحضور الثوري « المسطح » إلى الغياب المأساوي الفعل ، خرج الشعر العربي من حيز الشعر الحر إلى حيز الشعر الحديث ، من تلمس الحدائق في شفافية خارجية إلى الإيغال في باطنها والانتحار في أعماقها . وتحطمت حينئذ البنية الشعرية القديمة ، لتحل محلها نوعية في قوانين النظم ، وتوسع الهوة إلى أقصاها بين الشعر والنثر ، وبين الشعر والتلقي ، وتبلور ظاهرة الغموض بوصفها دالة جوهرية للشعر العربي الحديث في سياقه الحضاري الشامل .

الحدائق والشعر :

يقول الناقد والفيلسوف الجمالي الألماني - شلينج - : « إن الفن أكثر من مجرد أداة ، إنه مستند الفلسفة الحقيقي . وبما أن الفلسفة ولدت في الشعر ، فلا بد أن يأتي يوم تعود فيه إلى الأم التي انفصلت عنها » (٣٠) .

والحقيقة أن الشعر لم يفصل يوماً عن الفلسفة التي تغذى التجربة الشعرية وتلتصق بالرؤية ، وتوجه العملية الإبداعية في كليتها ، من زاوية خفية قد لا نعيها إلا عندما نقوم بالبحث عن الدلالات القصية لأبعاد القصيدة .

كانت فلسفة الشعر القديم تكريساً لثبات النظام وسيادة القاعدة العامة ، التي يعبّر عنها الشعر ضمن مفهوم واضح ، وذلك على خلاف فلسفة الشعر الحديث التي جاءت مناقضة لها مناقضة تامة ،

يتزامن على كل المستويات ، في الرؤية والتعبير ، في الشعر والنص ، ويتجلى في معادلة صعبة هي « الاجتياز والتخطي » التي علفت الأسئلة الصعبة في الفضاء الميتافيزيقي ، دون أجوبة حقيقية ، وجعلت كل السبل للتقرب من المفهوم ، والقدرة على قياس الموجة الشعرية الهائجة في بحر الحدائث المتلاطم ، سبلا مسدودة .

لقد نهض هذا الشعر على مبدأ الرفض الكل لكل ما يجعل حياتنا أكثر انسجاما وأوضح دلالة ، ويجعل وعينا لها موقفا منطقيا ، وتمثلا متكاملأ يلتحم الخيال بالوعي الباطني في جوهره ، ويخترقه ، ويعرضه في العراء ، في تشققه الداخلي وفي انكساره الخارجي ، بدلا من أن ينظمه مشهدا يتفرج عليه من بعيد ، ويبدو هذا الوعي مازوما في حالة تساؤل دائم ، واستفهام إشكالي لا يجد جوابا ، مثلما عرفنا ذلك في الأدب الإشكالي الذي انتشر منذ بداية القرن العشرين صدى لصوت الميتافيزيقي التي عاودت الظهور على ساحة الفكر الإنساني ، بوصفها ضرورة ملحة تعيد الأسئلة الجوهرية المتعلقة بهويتنا وأخلاقنا ومصيرنا التاريخي .

يرى ألبيريس أنه إذا كنا نريد تعريفا لشعر خاص بمصرنا ، فينبغي ألا نبحث عنه في تقلبات الشكل ، أي في طبيعته ، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي تجعل من نفسها بحثا عن حقيقة خفية ، « إنه يصبو إلى أن يكون وحيا ، ولهذا كان له الحق في أن يكون غامضا ، مترددا ، لا منطقيا » (٣٢) . يأتي هذا الشعر معبرا عن حساسية حضارية قوامها القلق المتحول من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، وترجم تجربة عمومة لا قرار لها ، ورؤية وجودية مختلفة في مقاييسها . وعمل هذا النحو يكون الشعراء رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة هي ، إذن ، تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها (٣٣) .

الشعر ، إذن ، مغايرة للسائد ، رفض الواضح ، للعالم في نظامه القاعدي لحظة تحد دائمة ، ترى مطلقها في « الاجتياز والتخطي » الرفض لأي شكل ضمن مفهوم قابل للتعميد والثبات ، لأن الثبات تأسيس للسلطة التي تقوم الحدائث ثورة عليها في مختلف تجلياتها .

ولا يتحدد الشعر بوصفه بنية دلالية معروفة ، لها معالمها الفنية (٣٤) ، بل بوصفه بنية متحركة في فضاء لا نهائي ، نموذجها القصيدة ذاتها ، ومن هنا لا يمكن أن نجد حدا واضحا للشعر العربي الحديث ، فالحدائث إلغاء لثبات الحد ، ولكل ما يوقف حركة السؤال واستمرارية التحول ، إنها تعارض المحدودية وتلغي المنطقية . وكما يقول أدونيس : « ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر » (٣٥) .

وانطلاقا من مغامرة « الاجتياز والتخطي » أصيب الشعر بحمي الرفض المطلق الذي أصبح فعل تحد صارخ للعالم المنتظم ، وتضخمت غواية الحدس الصوري لتصبح مصادرة الشعر الكبرى . لكن إذا صح أن يكون الرفض المطلق أداة توازن لدى أناس أسرفوا في الخضوع لسيطرة العقل والعلم والنظام ، فإنه حين يقف سيطرا وحده تظل أسباب تبنيه في الشعر العربي غير مفهومة .

وبذلك يكاد الشعر العربي الحديث يفلت من كل تحديد ، وذنت لكونه حركة مستمرة من التحولات التي يصعب معايتها في الواقع المعنى الواضح بمعطياته المنسقة وفق قوانين معلومة ، ولأنه يفتح مجاله

وتوسيع الاتجاه الليبرالي البرجوازي الذي يتجسد في تأسيس مفهوم « القصيدة ، الرؤيا » ، أو الشعر الميتافيزيقي الذي تعرفه مجلة « شعر » بأنه « استبطان وتطلع ، وجهد للقبض على العالم ، دون بنية أو فكر منطقي ، أي دون حد أو جزم ، أو تحديد ، وخارج كل نسق أو نظام » (٣٨) . وفي نزوع الشعر العربي الحديث نحو الميتافيزيقيية تعبير عن « أزمة الهوية » التي يرى جان ماري بنوا أنها تعود إلى مسألة « الاختلاف » التي تخترق عصرنا ، وتفضي في النهاية إلى البحث عن علامات المفارقة ، والعزلة والانقطاع ، والابتعاد عن « الآخر » ، وذلك بالانفصال والبحث عن الجدور . وتبدو إشكالية الهوية فيها اصطلاح عليه « بصدمة الحدائث » ، التي بدأت مع النهضة ، لتشتد مع الوعي الحديث الذي يعاني انفصاما حادا ، ونحوها مرعبا بين ماض قومي ، وماضي غربي ، يشكل ذاته الغربية مرة والمختربة مرة ثانية ، والهجنة مرة ثالثة ، ويوقظ فيه دوما الحس الأليم بالرغبة في العثور على ذاته الأصلية ، وهويته الحضارية وحدائث الحقيقة .

وقد تمثلت إشكالية الهوية ، في الاتجاه الميتافيزيقي ، في تبني المفهوم الغربي ، الذي مؤداه أن المغايرة هي الأساس ، والجوهر هو حصيلة التغير الذي تحدده الذات في غربتها المجهولة وممارستها السحرية ومن ثم كانت القصيدة عند الخلال : « لا تشرح العالم أو تفسره ، أو تنقله أو تكشفه ، وإنما تعيد خلقه من جديد ، على عكس تجربة الشاعر وبواسطة حدسه وغيبته » (٣٩) .

ويلتقي المفهوم الميتافيزيقي مع الشعر الإشكالي للتعبير عن مطامح « نظرية النخبة » في صراعها مع الواقع ، بقصد تغييره الذي لا يتأتى إلا بضرورة تحطيمه أو الموت فيه تمهيدا لولادة جديدة ، وليبلى - من جهة أخرى - حاجتها إلى تمثيل عالم تجريدي حلسي يجعل الشعر يجد دوما في ملاحقته ، ويضطر الشاعر ، في نية متممة ، إلى « أن يقوم بشيء واحد ، هو أن يعمل في ظلال السر ، ويوجه بصره إلى زمن يأتي فيها بعد ، أو لا يأتي أبدا » مثلما يقول مالارميه (٣١) .

ويجازف الاتجاه الميتافيزيقي في معرفة ما لا يعرفه ، ويتكلف الجهد في إتقان هندسة شعرية بالغة التعقيد ، لإثارة الدهشة والسؤال ، والرغبة في معرفة المجهول . لكن القصيدة الحديثة في تطرفها الشكلا تقتل التجربة في عمانية الرموز الصوفية ، والأساطير البدائية ، وتملا حقلها الدلالي بالإبهام الذي يكرس قطيعة الشعر مع الواقع ، ويشير الاحتجاج والسخرية التي يعبر عنها ألبيريس في عبارة بليغة « عجا ، أجب أن نجتاز امتحانا للتأهيل الفلسفي أو الدكتوراه في اللاهوت » لنفهم « هذه الآثار ؟ » (٣١) .

لكل واقع حضاري نموذج شعري خاص . فقد كانت القصيدة الجاهلية وهيا للوجود من خلال منطلق جاهل ، وكذلك كان نموذج البارودي وشوقي شعرا صادقا يترجم نموذج اجتماعيا ثقافيا لبدائيات ما يسمى بمصر « النهضة » ، أما النموذج الشعري العربي الحديث ، فلم يكن وهيا واضحا متوحدا بالذات ، منسجما مع الواقع ، بل كان خرقا حادا للوجود في بعده الدائق والموضوعي معا ، ويرجع ذلك إلى أن النموذج الحضاري والاجتماعي العربي لم يتكون على النحو الذي يؤلف بنية لها معالمها الخاصة ، بل كان مشروعا يبحث عن هويته في دورة الزمن ، ومن ثم لم يستطع أن يفرز المفهوم الشعري الذي يعكسه في اتجاه قائم بذاته ، ولم يجد نموذج الشعري إلا في هذا الخلل الذي

الثائرة على نفسها وعلى الواقع معا ، وعلى الحياة المترسبة في قاع من الأحوال الاجتماعية والإحباطات التاريخية والأوهام الأيديولوجية ، من ضياع الحدود ، وتجميع المفاهيم ، وإهميل القيم ، من حطام حضارة تتلمس بقاياها في تراث مهشم ، ونسمع أصداؤها الغربية في « الأرض اليباب » البعيدة .

ويجس هذا الشعر متلبسا بكل خطايا التجربة العربية ، وفجوات الخطاب المعرفي المفجوع بغياب الدلالة مرة ، وزيفها الحقيقي مرات متعددة ، ليرسم خارطة المأساة الملتصقة بضياب الكلمات ، وسحر الرموز ، ودخان الشعوذة الميتافيزيقية .

ويأت هذا الشعر في أخليه خاليا من جمالياته الشاملة ، من رؤيته المتفجرة من باطن تاريخه ، وغاويا من روحه الحضارية . ويتجه هذا الشعر أيضا نحو أفق لا ينتهي ، تراه يتحسس طريقه المظلم في حالة انجذاب سحري لإيقاع الحداثة المنبهة بذاتها ، الوائقة من غوايتها في التطرف ، وفي تعلقها بالحلم الغامض ، وملاحقتها لكل ما يجعل يريق اللذة الجامحة أشد لمعانا ، ويجعل نشوة الرقص ميقاتا للحياة . يتجه الشعر صوب المجهول ، والمحيط الذي لا علامة فيه للنبيوة سوى اللون الرمادي ، مرآة لنتبه ، أو التماهي الذي يسوى بين الأشياء ، وتغيب فيه الذات مفهومها وهوية ، في انتظار صودها إلى الشاطئ .

الخيال الرحب في ساحة الاحتمال المتعدد ، المشبع بطاقة المفاجأة والإثارة ، هذه الطاقة التي لا تنهت في لغة مفهومة ورمز قريب أو صورة معقولة ، وإنما هي توسيع لمدى البعد الشعري عن النثر والواقع معا ، وتكثيف لغموض النص إلى أقصى حد ، ولهذا كان الشاعر الحديث حقا عند أدونيس « هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعهم » هو شاعر المفاجأة والرفض ، الشاعر الذي يهدم كل حد ، يلغى معنى الحد ، بحيث لا يبقى أمامه غير حركة الإبداع وتفجرها في جميع الاتجاهات » (٣٦) .

ويتفتح المفهوم الشعري الحديث على كل الاحتمالات المعرفية - والحدسية ، ويتقدم في حالة فوضى تراكمية لا سبيل إلى مواجهتها في غياب المعايير ، وضباب المفاهيم ، ليتسلط ويتمدد في أرض شاسعة تجمع كل تناقضات الرؤية وحطام اللغة وصوفية الرمز ، لينتهي إلى الخواء والانقطاع عن التواصل ، الذي يغذي التجريد المتضخم في هندسة اللانظام والإيهام الذي يلف جزءا غير قليل من نتاجنا الشعري ، الذي يصدق فيه قول أدونيس نفسه : « إن فيه تضخما ، يرافقه ضجيج فارغ ، وفيه انسحار بالطرافة لذاتها ، وبحث عنها بمختلف الوسائل . وفيه إلى ذلك ، زيف كثير بأشكال مختلفة . ثم إن الاستحداث صار بالنسبة إلى البعض طقسا يحد ذاته ، المقياس الوحيد والقيمة العليا » (٣٧) .

يجس الشعر الحديث ، إذن ، من أفق لا ينتهي ، من باطن الذات

الهوامش :

- (٩) يرجع إلى « الثابت والمتحول » ج ٣ (صدمة الحداثة) أدونيس ، ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ .
- (١٠) مهباج البلغاء ، ص : ١٣٩ .
- (١١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين . ألقت الروي . دار التنوير . ط ١ بيروت . ١٩٨٣ . ص : ٢٣٠ .
- (١٢) « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب » ص : ٢٩٢ . ويرى جابر عصفور أن هذه المقولة تستند إلى أسس أربعة هي :
١ - أساس فني : يتصل بنظرية المحاكاة الأرسطية .
٢ - أساس سيكولوجي : يتصل بعلم النفس الأرسطي ، وما يندرج تحته من معارف عن سيكولوجية الإدراك وفاعلية المخيلة .
٣ - أساس منطقي : يتصل بوضع الشعر ضمن المنطق ، أو قياس من الأقيسة يحدث تأثيرا نفسيا يقوم على الإيهام .
٤ - أساس يتصل بالفلسفة الأولى : التي تعد في الفلسفة الأرسطية بمثابة « علم المبادئ الأولى » الداخلة في سائر العلوم الجزئية .

- (١) موزيس بورا ، في كتابه « تراث الرمزية » ١٩٤٧ . نقلنا من كتاب الأسس الجمالية للنقد العربي ، عز الدين إسماعيل ، ص ٣٤٤ .
- (٢) الجيوان ، الجاحظ . مخلفات عبد السلام هارون . ط . مصطفى البابي الحلبي . القاهرة ١٩٤٨ ج ٣ ، ص : ١٣١ - ١٣٢ .
- (٣) نقد الشعر ، فدانة بن جعفر . ص : ٣ .
- (٤) مهباج البلغاء ، حنازم القرطاجي ، تقديم وتحقيق ، محمد الخبيب بن الخوجة . ط ٢ . دار الغرب الإسلامي ، بيروت ١٩٨١ ، ص : ٨٩ .
- (٥) راجع في مفهوم الرجز بوصفه أصلا للشعر ، وأول وزن عرفه العروضيون العرب ، « موسيقى الشعر العربي » ، شكوى محمد عباد . ص : ٢٦١ . ط ١ دار المعرفة القاهرة ١٩٦٨ .
- و « موسيقى الشعر » ، إبراهيم أنيس ، دار القلم ، بيروت . ص : ١٤٥ .
- (٦) مفهوم الشعر ، جابر عصفور . ص : ١٥٨ .
- (٧) المرجع نفسه . ص : ١٥٩ .
- (٨) فن الخطابة . ص ١٥ .

- (٢٦) «الانتماءات الأدبية في القرن العشرين: ر. م. م. ألبيريس. ت: جورج طرابيشي: ط ١. منشورات عويدات. بيروت، ١٩٦٥. ص: ١٣٠.
- (٢٧) «زمن الشعر» أدونيس. ص: ٢٥٥.
- (٢٨) مجلة «شعر»: ع ١ السنة ٥. بيروت ١٩٦١. ص: ١٢٣. ١٢٤.
- (٢٩) مجلة «شعر»: ع ٢٥. بيروت شتاء ١٩٦٣. ص: ١٤٣.
- (٣٠) ثورة الشعر الحديث ج ١. عبد الغفار مكاوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٢. ص: ٢٣٠.
- (٣١) الانتماءات الأدبية في القرن العشرين، ألبيريس. ص: ٢٩.
- (٣٢) المرجع نفسه، ص: ١٣٧.
- (٣٣) زمن الشعر. أدونيس. ٩٠٠.
- (٣٤) الثابت والمتحول، ج ٣. «صدمة الحداثة» ص: ١٠٧، ١٠٨.
- (٣٥) المفهوم بطبيعته يجمع التشابه ويقصص المتباين، أي يتزعج نحو المماهة التي تعادل الوحدة والنظام، وتغلب المغايرة والتغير (منطق أرسطو، ومثالية أفلاطون). وإذا كان الفكر الغربي القديم قد أخطأ حين لجأ إلى مماهة الآخر عبر الذات (البرابرة هم الشعوب غير اليونانية، والثقافات الوحشية ما ليست بالثقافة الغربية)، فإن الحداثة قد جاءت متطرفة، حين جعلت المغايرة صيرورة لا معقولة، وجعلت هويتها في ديمومة النفي؛ وهي بذلك تستعيد الأفلاطونية عكسيا، وتمثل حطام المنطق الأرسطي.
- (٣٦) الثابت والمتحول، ج ٣. ص: ١١٧.
- (٣٧) مقدمة الشعر العربي. ص: ١٤١.

- (١٣) مجلة فصول: ع ٤ م ٤. القاهرة، ١٩٨٤. ص: ٣١.
- (١٤) يقول أبو نواس:
- حزن مستعمل الكلام اختصارا * ونحن ظلمة التعميد
وركن اللفظ القريب فأدركن * به غاية المراد البعيد
(١٥) أسرار البلاغة. ص: ١٢٠. التعقيد هو ما يتعكك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك.
- (١٦) دلائل الإعجاز. ص: ١٩٦.
- (١٧) مناهج البلغاء. ص: ٧١.
- (١٨) المثل السائر. ج ٢. ابن الأثير. ص: ٤١٤.
- (١٩) تتلخص مقولات الفناء العرب القدامى المتأولين للحداثة وغموضها، فيها عرفنا من موقفهم بإزاء شعر أبي تمام. يقول ابن الأثير: «إن كان هذا شعرا، فكلام العرب باطل». ويقول الأمدى في «الموازنة» ص: ١٣: «أول من أسند الشعر مسلم بن الوليد، ثم تبعه أبو تمام».
- (٢٠) John Cohen. Le haut language. Ed. Flammarion, Paris, 1979, p.202.
- (٢١) علم الجمال. دق هوسمان. ص: ٦٩.
- (٢٢) مجلة فصول: ع ٤ م ٤. القاهرة ١٩٨٤. ص: ٣٢.
- (٢٣) شعرنا الحديث، إلى أين؟ غالي شكري. دار الأفاق الجديدة. ط/٢. القاهرة ١٩٧٨. ص: ٢٠٨.
- (٢٤) الديوان. دار العودة. ط ٣. بيروت ١٩٧٩. ص: ٧٧.
- (٢٥) علم الجمال. دق هوسمان. ص: ٦٩.

التضمين في العروض والشعر العربي..

سيد البحراوى

يحتل التضمين العروض أهمية في الشعر العربي المعاصر ، ذلك لأنه إحدى التقنيات الأساسية التي يعتمد عليها هذا الشعر ليس فقط في تميزه عن الشعر العربي الكلاسيكي والعروض العربي القديم ، بل لتحقيق هويته الخاصة بوصفه بناء متكاملًا ، هدفه النهائي الوصول إلى صياغة معاصرة طموح الإنسان العربي الحديث والمعاصر .

كذلك يحتل التضمين موقعا مهما في الدراسات الإيقاعية والنقدية العالمية بصفة عامة ، نظرا لأنه يعد أحد المواقع الأساسية التي تشير مباشرة إلى جوهر الفن الشعري ، التوتر . ومن ثم فإن دراسته تعنى أحد العناصر الأساسية في بنية العمل الشعري ، على المستويات المتعددة ، الصوتية والنحوية والدلالية .

والتضمين أخيرا يحتل موقعا مهما فيها نطمح إلى تحقيقه من علم للعروض المقارن^(١) . ذلك بأن التضمين مع مجموعة من العناصر الإيقاعية الأخرى مثل الاستبدال (Substitution) ، والقافية ، والأساس الكمي/الكيفي للبناء الإيقاعي بصفة عامة ، يمكن أن يعد من الموضوعات الأولية الأساسية لمثل هذا العلم .

تلك - هي الدوافع التي قادتنا بصورة عامة إلى محاولة دراسة الإطار العام للتضمين في النظرية العروضية العربية القديمة ، وفي الممارسات الشعرية القديمة والحديثة ، حل ضوء منيح نقدي - لغوي معاصر .

١ -

في إطار « عيوب اثتلاف المعنى والوزن »^(٢) . وهذا التصنيف يعنى حكما على التضمين بأنه معيب ، وهذه مسألة لا خلاف عليها بين المتأخرين من العروضيين . أما المتقدمون فلهم موقف آخر .

فالخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ - ١٧٥ هـ) ، واضح علم العروض لم يذكره ، ولم يعده - من ثم - عيبا^(٣) . والأخفش (٢١٥ هـ) كذلك لم يعده عيبا ؛ « وإن كان غيره أحسن منه . ولو كان كل ما وجد ما هو أحسن منه قبيحا ، كان قول الشاعر :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار من لم تزود

رديثا ، إذا وجد ما هو أشعر منه . فليس التضمين معيب كما أن هذا ليس بردي^(٤) . وابن كيسان (٢٩٩ -) يعده « ليس بالعيب القبيح » ولكن أجزل الكلام ما كان قائما بنفسه ، إذا أنشد كل بيت من القصيدة استوعب المعنى الذي وضع له^(٥) . أما ابن جني

التضمين في اصطلاح العروضيين هو « تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه »^(٦) ، وإن كان بعضهم يتوسع في تحديده مثل ابن رشيق الذي يعرفه بـ « أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها »^(٧) . وهو لغة مأخوذ من تضمن الكتاب كذا ما شتمل عليه^(٨) .

والواضح من المعنى الاصطلاحي للتضمين ، أنه خاص بالقافية ، ولذلك فإن الحديث عنه يرد - عند العروضيين - في إطار عيوب القافية ، وإن ورد عند النقاد في أطر أخرى كما عند قدامة مثلا ؛ إذ يرد

• هذه الدراسة هي ترجمة - مع بعض التعديل - للدراسة التي قدمت بالفرنسية إلى مؤتمر الجمعية الدولية للأدب المقارن A I L C ، الذي عقد بباريس في أغسطس ١٩٨٥ .

• راجع : سيد البحراوى « نحو علم للعروض المقارن » ، أدب ونقد . عدد سبتمبر ١٩٨٦ .

(٣٢٢ - ٣٩٢) فقد تجاهلت إحدى نسخي مخطوطه « مختصر القوافي » التضمين ، على حين ذكرته الأخرى في حاشيتها معقبة : « والمتقدمون لا يرونه عيبا »^(٨) .

من هذه النصوص نلاحظ أن موقف الرعييل الأول من العروضيين ودارسي الشعر كان يتجه إلى عدم ذكر التضمين ومن ثم كانوا لا يعدونه عيبا ، أو أنهم كانوا - على الأقل - يتخرجون تخرجاً واضحاً من النظر إليه بوصفه عيباً . وقد تضاد هذا المخرج رويداً رويداً ، حتى أصبحنا نجد نوعاً من الإجماع على تعيب التضمين ، وخاصة في التعريف الأول له ؛ وهو « تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه » . وفي هذا التعريف سنجد عاملين أساسيين ، إذا توافرا ، عيب التضمين : الأول ، هو شدة التعلق بين البيتين ؛ والثاني ، اشتراك القافية في هذا التعلق . وهذان العاملان واضحان في بيتي النابغة :

وهم وردوا الجفار على قمم
وهم أصحاب يوم عكاظ إلى
شهدت لهم مواطن صادقات
شهدن لهم بحسن الظن مني^(٩)

فقافية البيت الأول (إلى) مكونة (نحوياً) من إن واسمها ، أما خبرها فإنه لا يرد إلا في صدر البيت الثاني : الجملة الفعلية (شهدت مواطن) ، مما يؤدي إلى أن يفتقر البيت الأول إلى الثاني نحوياً ومعنوياً ، وهو أمر يحدث - أيضاً - إذا كان صدر البيت الثاني « جواب شرط ، أو جواب قسم ، أو فاعلاً ، أو خبراً ، أو صلة »^(١٠) .

أما إذا انفى هذان العاملان ، كأن تخرج القافية من التعلق ، وأن تقل شدة التعلق نفسه ، بسبب بعد طرفيه (كأن تفصل بينهما أبيات) ، أو بسبب ضعف الصلة النحوية بينهما ، كأن يكون البيت الثاني محتاجاً إليه - « تكميل المعنى فقط كالتفسير والتمت وغيره من بقية التوابع والفضلات »^(١١) ، كالجار والمجرور والاستثناء^(١٢) ، وه البذل والتوكيد والعطف^(١٣) ، بحيث يمكن الاستغناء عنه في أصل الإفادة . إذا حدث ذلك ، فإن معظم العروضيين لا يعدون هذا النوع من التضمين معيباً ، وإن كان بعضهم يظل يعيبه . ومن الأمثلة التي يوردونها على هذا النوع الجائر ، قول الشاعر :

وما وجد أعرابية قذفت بها
صروف من حيث لم تك ظننت
تمنت أحاليب الرعاة وخيصة
بنجد فلم يقدر لها ما تمشت
إذا ذكرت ماء الحضاة وطيبه
وربح الصبا من نحو نجد أرئت
بأكثر منى لوعة ، غير أننى
أطامن أحشائى على ما أجننت^(١٤) .

وقول النابغة :

فلو كانوا غداة البين منوا
وقد رلعموا الخدور على الخيام
صنعت بنظرة فرأيت منها
بجنب الخدر واضحة القرام^(١٥)

وقول امرئ القيس :

ونصرف فيه من أبيه شمائل
ومن عاله ، ومن يزيد ، ومن حجر
سماحة ذا ، وبر ذا ، وولاء ذا
ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر^(١٦)

- ٢ -

إذا حاولنا أن نجد الأسباب التي أدت بالعروضيين إلى تعيب التضمين وخصوصاً النوع الأول منه ، فسوف نجد لديهم أسباباً متعلقة بالعاملين اللذين سبقت الإشارة إليهما . فمن العامل الأول (دخول القافية في التعليق) ، سنجدهم يقولون إنها « محل الوقف والاستراحة » ، فإذا افتقرت لما بعدها ، لم يصح الوقف عليها فخرجت عن اللائق بها ، أما إذا سلمت هي من الافتقار ، فلا عيب ؛ لانتهاء هذا المحذور^(١٧) . ويمكن أن يضاف إلى أهمية القافية كونها فوق ذلك محط النعم في الأبيات . ولكل هذه الأسباب فإن ثمة حرصاً واضحاً على ألا تنداح في البيت التالي فيضبح تأثيرها الضابط للإيقاع والمؤسس للمعنى^(١٨) .

وأما العامل الثاني (شدة التعلق) ، فيمكن أن نفهم سبب كراهيتهم له من تعريف بعضهم للتضمين بوصفه افتقار البيت الأول إلى الثاني^(١٩) أو الافتقار في أصل الإفادة^(٢٠) ، أو عدم الاستغناء^(٢١) . كما يمكن فهم هذه الكراهية - على نحو أوضح - من قول ابن كيسان الذي سبق ذكره من قبل ، والذي يؤكد الحرص على استقلال كل بيت بنحوه ومعناه وموسيقاه عما قبله وما بعده . وهذا القول نفسه يمكن أن يردنا إلى أسباب أعمق لمنع التعلق حين يشير إلى مسألة الإنشاد .

إن كون الشعر العربي مرتبط بالإنشاد - في الجاهلية على الأقل - هو أمر يستدعي أموراً عدة :

- ١ - مراعاة قدرة المنشد على مواصلة الإنشاد دون توقف .
- ٢ - إحداث النغمة الخطابية للقصيدة ، وتلك تستدعي الوقفة الحادة ورفع الصوت في نهاية البيت ، تأكيداً لدور الموسيقى في عملية التلقى - وخصوصاً عند متلق لا يقرأ ولا يكتب - بحيث تصبح جزءاً من معنى القصيدة وكيانها ، وبحيث يمكن أن يتذكر المتلقى القصيدة ، من قافيتها ووزنها ، ومن موسيقاها بصفة عامة .
- ٣ - ضرورة إنهاء المعنى في حدود البيت حتى يستطيع السامع استيعابه ، ثم حفظه وترداده بعد ذلك ، وخصوصاً أن بعض الشعر ، كان حاملاً للمقيم الأساسية للإنسان الجاهل ، وهو الأمر الذي ترك آثاراً في أقوال مثل (أفضل الشعر أحكمه) ، و (أحكم بيت قالته العرب) وما إلى ذلك .

وهذا الأمر الثالث يقودنا مباشرة إلى مفهوم الشعر ، وإلى موقف النقاد . إذ من الجلى أن الحرص على استقلال البيت ليس مسألة خاصة بالعروضيين ، بل هي عنصر شائع في مفهوم الشعر في التراث النقدي والبالغي القديم ، يؤكد المرزبان حين يقول إن « خير الشعر ما قام بنفسه »^(٢٢) ، ويؤكد ابن رشيق حين يقول « أنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه ، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندى تقصير »^(٢٣) .

وأشهر التشبيهات التي يمتنع بها أنصار فكرة أن النقد العربي (وليس الشعر) لم يحرص على استقلال البيت ، بل حرص على تماسك القصيدة وترباطها ، هو تشبيه القصيدة بالعقد . وهو تشبيه جيد ، يلخص - بالفعل - الخصائص التي أرادها معظم النقاد للقصيدة ؛ فهي ينبغي أن تتكون من عدد من الأبيات متساوية في الطول ، مستقل بعضها عن بعض ، يربطها سلك هو الوزن والقافية ؛ تماما مثل حبات العقد ؛ لا تتداخل بل تستقل كل حبة منها عن الأخرى ، مع أن سلك العقد يجمع بينها جميعا . ومن هنا فإن مطلب وحدة القصيدة ، يتخذ عند النقاد القدماء خصائص تميزه عن مطلب الوحدة العضوية ، عند الرومانسيين ، أو الوحدة بمعناها المعاصر (البنية مثلا) ، وتصبح الوحدة عندهم مرادفا لمفهوم التناسب بين عناصر ثابتة كما عند ابن طباطبا^(٢٤) ، أو التناسب المنطقي للعناصر عند قدامة بن جعفر^(٢٥) . أما عند حازم القرطاجي - الذي يعد فكره النقدي خلاصة النقد العربي القديم - فإن هذا التناسب يتم بين « أقسام أساسية يصل ما بينها نطف في الانتقال من قسم إلى قسم ، بحيث يتروك كل قسم من مجموعة من « الفصول » ، تطول أو تقصر ، لكنها تتسلسل في تدرج حتى يكتمل الغرض ، فيكتمل القسم ، ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالي ، حتى تحصل إلى الخاتمة . وإذا كان القسم مساويا للغرض ، فإن « الفصل » يساوي الفكرة الجزئية وتشبيه القصيدة بالعقد ، تشبيه يشي بالعلاقة بين الفصول ، بحيث يصبح لكل فصل استقلاله في المعنى والمبنى كحبة العقد سواء سواء ، يمكن أن تنفصل الحبة الواحدة عن النسق فلا تفقد كثيرا من خصائصها المستقلة »^(٢٦) .

وعلى هذا الأساس ، فإن حازما يرفض « القصائد متصلة العبارة متصلة الأغراض » بينما يعد « المتصل الغرض المنفصل العبارة » أفضل القصائد^(٢٧) . أي أنه يرفض التضمين أيضا . وهو متسق مع فهمه للوحدة/التناسب ، الذي حكم « مفهوم الشعر » في التراث العربي إلى حد بعيد .

يمكن القول بـ « أن » رفض التضمين في العروض كان مسألة خاصة بفهم العروضيين لماهية الشعر ولوظيفته معا ، وأن هذا الرفض لا يتنافى مع هذا الفهم ، مادام الذي أدى إلى ذلك هو مفهوم التناسب ، الذي يسمح باستقلال كل بيت عما يسبقه ويليه . وليس مصادفة أن نجد هذا الموقف من التضمين - في أحاديث أخرى ، في مراحل حكم فيها الفهم الكلاسيكي للشعر . كما أنه ليس مصادفة أن يتغير هذا الموقف ، مع تغير هذا الفهم مع النظرة الرومانسية .

٣ -

في أحاديث الأشعار الأخرى التي استطعنا الاطلاع عليها ، أمكننا أن نلاحظ وجود مصطلح التضمين أيضا . وأشهر المصطلحات المقابلة له في اللغات الأوروبية هو مصطلح Enjambment . وهو موجود - على الأقل - في الشعر الإنجليزي والفرنسي والروسي . ومعناه مطابق لمعنى المصطلح في العربية في هذه الأشعار ؛ فهو استكمال جزء الجملة أو الوحدة النحوية في سطر شعري غير السطر الذي بدأت فيه ؛ مثل قول شكسبير في مسرحية هنري الرابع :

... yet I know her for

A spleeny lutheran

والأهم من ذلك أننا نجد أن مسار الظاهرة/المصطلح في الشعر العربي هو نفسه في تلك الأشعار . فدائرة المعارف تقول : « إن هذه الوسيلة قد استخدمت على نحو واسع في العصر الإيزابيئي وعند ميلتون . ولكن سمعتها ساءت في القرن الثامن عشر ، ثم عادت إلى الحياة مع الشعراء الرومانسيين ، الذين رأوا فيها رمزا للتحرر من القيود الكلاسيكية » . هذا في الشعر الإنجليزي أما في الشعر الفرنسي « فإنها قد استخدمت بكثرة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر (رونسار وبيلاي) ، ولكنهم رفضوها في القرن السابع عشر وبخاصة عند شعراء أمثال ماليرب وبوالفيا بعد . وبصفة عامة فإن هذه السلطات الكلاسيكية الجديدة قد أباحت استخدامها في حدود معينة (وبخاصة في الأنواع الأقل نبلا كالكوميديا والحكاية الشعبية الخرافية) . ولكن منذ أواخر ثينيه أصبح التضمين مقبولا في كل الأنواع ، وقد استخدم خير استخدام عند فيكتور هيجو الذي صار لاستخدامه له في بداية هرنان قوة المانيفستو :

(Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier Derobe...)^(٢٨)

وهكذا ، فكما وجدنا الموقف قبل القواعد الكلاسيكية يقبل التضمين ، والقواعد الكلاسيكية ترفضه (إلا في حدود ضيقة) ، فإننا نجد الاتفاق بين الرومانسيين والمعاصرين بصفة عامة .

ففي العصر الحديث من تاريخ الأدب العربي ، بدأ رفض مبكر للقافية ، تمثل في محاولات تقديم الشعر المرسل أو التحرر من القافية على يد « رزق الله حسون » في كتابه « أشعر الشعر » في عام ١٩٦٩ م ، ثم على يد جميل صدقي الزهاوي^(٢٩) . قبل أن يتوسع فيه الرومانسيون ، الذين نظروا إلى القافية بوصفها عائقا عن الوحدة العضوية للقصيدة^(٣٠) ، إذا إنها ارتبطت ارتباطا واضحا بوحدة البيت ، الأمر الذي « فرض على الشاعر نوحا من الصياغة المحكمة ، طبع الشعر العربي ، منذ أقدم عهوده ، بطابع الصنعة ، واستتبع قوالب شعرية لا تخص ، من عبارات رسمية مثل « خليل » ودع ذا ، « و أقول » ، إلى صور محددة من البناء النحوي للجملة ، كابتداء البيت « بكان » مع مجيء الخبر في نهايته ، أو ابتداء الشطر الثاني « وإذا » ، أو ابتداء البيت بخبر مبتدأ محذوف وإردافه بعدد من الصفات ، يخلب أن يكون من بينها جملة فعلية . ولاشك أن بناء البيت قد أروى الاستعداد الطبيعي في اللغة للتفنن في التراكيب من تقديم وتأخير وحذف وذكر . . . إلخ . ولكن الشاعر ، في عالم ضيق كعالم البيت ، لم يستطيع أن يجد مجالا واسعا حتى لهذا التفنن البلاغي الذي استنفدت صوره في وقت قصير . وإن المرء ليهدهش حين يجد - حتى في الشعر الجاهل نفسه - كثيرا من التكرار لاساليب بعضها ، بل لاشطر كاملة . وقد ظل الشاعر العربي يدور في هذا النطاق الضيق قرونا طويلة ، وكان ، في محاولته المستمرة أن يصب مخرا جديدة في الآنية القديمة ، يجد نفسه مضطرا لأن يحذف الكثير ، ويحول القصيدة إلى معان جزئية تقتصر على الوحدة ، وتسم بالوضوح المسرف الذي يتطلبه اكتفاء البيت بنفسه »^(٣١) .

ولكن من المهم أن نذكر - هنا - أن البدايات الأولى للتمرد على القافية لم تكن تضع في حسابها الارتباط بين القافية ووحدة البيت ، ولذلك جاءت القصائد المرسله خالية من القافية . وفي أحيان كثيرة كانت القافية تبقى مع زوال الاتفاق في حرف الروي ، ولكنها متمسكة

هذا التوتر - الذى يكشف عنه التضمين - له مستويات عدة ؛ بعضها لغوى ، وبعضها تاريخى .

إن التضمين يقع عادة فى نهاية السطر . ونهاية السطر هى أهم مواقع^(٣٩) لأسباب سبق أن أشرنا إليها . وفى هذا الوضع يبدو أثر التنازع بين العوامل المختلفة المكونة له .

فعل المستوى الصوق يأتى فى نهاية البيت - فى الشعر العربى القديم - حرف ساكن سواء كانت القافية مقيدة أو مطلقة^(٤٠) ؛ وهذا يعنى وقفة حاسمة تعنى انتهاء البيت نحويًا ودلاليًا ، كما أنه يعنى انتهاء الجملة الموسيقية . والتضمين يأتى مضادًا لهذه الوقفة ؛ فهو - نحويًا ودلاليًا - يصل بين البيتين ، ويضاد - بدرجة أقل - للجملة الموسيقية ، لأن البيت يفتق فعلًا ، كجملة موسيقية ، ولكن التضمين يقلل من هذا الانفلاق ، ويقيم رابطة ، ولو ضعيفة ، بين الجملتين (البيتين) ، وذلك من خلال نغمة "Tone" التعليق التى ينتهى بها البيت الأول .

إن الجملة إذا انتهت تمامًا ، فإنها تنتهى - على المستوى النغمي - بنغمة هابطة (لا) ، أما إذا انتهت نهاية جزئية ، وظلت^(٤١) مرتبطة بما بعدها ، فإن هذه النهاية الجزئية تخلق نغمة مستوية (→) ؛ نغمة تعليق . وعلى هذا الأساس ، فإن نغمة التعليق التى ينتجها التضمين تكون فى صراع مع الوقفة التقليدية فى نهاية البيت . كذلك فإن هذه النغمة تكون فى صراع مع الجرس الصوق - المطلوب - الناتج عن تكرار حرف الروى فى هذا الموضع النهائى من البيت . والصراع هنا إذن يدور بين نغمة التعليق من ناحية والوقفة والجرس الصوق من ناحية أخرى .

وفى الشعر الحر يزداد هذا الصراع تعقيدًا ؛ ذلك لأن عناصر أخرى تتدخل فيه . ففى الشعر الحر ، نجد اهتمامًا ملحوظًا بالنهاية على الرغم من التحرر من قيد القافية وربما كان ذلك تعويضًا عن فقدانها . وتبدو مظاهر هذا الاهتمام الزائد فى إنهاء البيت بمقطع زائد الطول (~) ؛ ومن ثم فإنه يكون منبورًا بالضرورة ؛ والنبر يؤدى إلى علو درجة الصوت "Pitch"^(٤٢) .

ولإزاء هذا التأكيد والتركيز على المقطع النهائى فى السطر تتضاعف العوامل التى تضطر القارئ إلى التوقف عند نهاية السطر ، برغم قلة أثر عامل الجرس الصوق الذى أشرنا إليه فى الشعر التقليدى ، نتيجة لعدم انتظام تكرار الروى . وفى الوقت نفسه فإن الشاعر - فى الشعر الحر - يكثر من التضمين لأهميته التى أشرنا إليها فى الفقرة السابقة ؛ وتكاد قصائد كاملة منه تعتمد التضمين تقنية أساسية فيها . ولهذا فإن الصراع يزداد فى الشعر الحر - مع نهايات الأسطر - عنه فى الشعر التقليدى برغم افتقار القافية . وتتضاعف التوتر ويتابع حتى نهاية القصيدة .

وعلى مستوى آخر ، سنجد التضمين عاكسًا لصراع بين المستوى النحوى للقصيدة والنظام الإيقاعى لها ، فـ « البيت الشعرى لا يخضع فحسب لقوانين النحو ، بل يخضع أيضًا لقوانين النحو الإيقاعى ؛ أى النحر الذى يغنى قوانينه بالضرورات الإيقاعية . هذه الواقعة لتعائش قانونين فاعلين فى الكلمات نفسها ، هى الخاصية المميزة للغة الشعرية »^(٤٣) .

بوحدته البيت واستقلاله ؛ وكان هذا أهم أسباب فشل الشعر المرسل فى الأدب العربى الحديث ؛ ذلك أن إهمال القافية ، مع بقاء موضعها الذى تعود المتلقى أن ينتظرها فيه ، بدا « نوعًا من التدمير لموسيقى الشعر »^(٣٣) . ونكاد نتصور أن مثل هذه القصائد المرسله ، كانت تمرر فجأة ضد القيود التقليدية للقافية ، دون أن يكون دافعه التجديد الحقيقى فى الشعر وفى موسيقاه . أما حينما وجدت الدوافع الحقيقية للتجديد حدث تغير فعل - وإن تم على مدى زمنى طويل - فى موسيقى القصيدة .

وحين نضج الاتجاه الرومانسى فى الشعر العربى ، ظهر كثير من القصائد الناجحة التى تخلصت من القافية ، إما تخلصًا تامًا ، أو نسبيًا عن طريق التخلص من نسقية تكرارها العروضى ، كما بدا فى القصائد ذات الشكل المقطوعى وغيرها . وسوف نجد فى هذه المرحلة استخدامًا ناجحًا للتضمين ، حتى فى القصائد التى احتفظت بالقافية^(٣٤) . ذلك بأن التضمين ، لديم لم يكن اختيارًا شكليًا ، بقدر ما كان حاجة مضمونية ماسة ، تحقق التواصل بين أجزاء القصيدة ، التى نظروا إليها بوصفها وحدة ، لا أجزاء مستقلة . وكان هذا تعبيرًا طبيعيًا عما منحوه لدور الخيال من أهمية فى خلق العوالم ، وإيجاد التواصل بين الأشياء التى قد تبدو أشتاتا .

وقد أصبح مفهوم « الوحدة » أو « الوحدة العضوية » عندهم مفهومًا شائعًا ومطلبا ملحا ، بل أصبح ركنًا أساسيًا من أركان القصيدة المعاصرة ، بدءًا من جيل الرومانسيين الأول (جماعة الديوان) ، وانتهاءً بالاتجاهات المعاصرة فى الشعر العربى (أصحاب القصيدة المدورة مثلاً) مع خلافات حول مفهوم هذه الوحدة^(٣٥) . ويمكننا أن نلاحظ أنه كلما نضج مفهوم « وحدة القصيدة » تزايد استخدام التضمين ، وتزايدت توظيفه على نحو فنى أكثر تأثيرًا . ونضرب مثالًا بارزًا على ذلك ، وهو أن استخدام التضمين قد صار تقنية أساسية فى الشعر الحر منذ بدايته فى عشرينيات القرن على يد أبى شادى وخليل شبيب^(٣٥) ؛ كما أن أهميته قد زادت مع نضج حركة الشعر الحر هذه ؛ الأمر الذى يتبدى واضحًا فى القصيدة المدورة ، حيث صارت جملة واحدة بنينا فواصل ، أو مقطوعة مكونة من عدة جمل كثيرة مترابطة^(٣٦) .

والتضمين لا يفيد قصيدة الشعر الحر فى إعطائها فرصة التواصل والتكامل بل أيضا يفيدها كذلك فى إخفاء اللحن الناجم عن نغمة القافية ، إذا وردت^(٣٧) . ولكنه مع ذلك ، يمكن أن يكون مصدر خطر كبير إذا لم يع الشاعر كيف يفيد منه ، وكيف يرفض استخدامه أحيانًا ، كما حذرت نازك الملائكة^(٣٨) .

لا يمكن للدارس - إذن - أن يحكم على التضمين بالجوادة أو الرداءة مطلقًا ، بل لابد من معالجته فى سياقه الفنى (على مستوى القصيدة) والحضارى (على مستوى التاريخ للشعر) . ولكن هذا الحكم ، قبل ذلك ، لابد له من اكتناء أبعاد العملية التى ينجم عنها التضمين ، أو التى يكشف التضمين عنها .

لقد بدأنا هذه الملاحظات بالإشارة إلى الأهمية التى يحظى بها التضمين بوصفها تقنية شعرية كاشفة ، تعد واحدة من أهم الفهم الذى مر ؛ إذ إنها تعبر عن التوتر أو الصراع ونحن نتصور أن

التدفق الوزن وتقربنا من لغة الحياة العادية» (٤٦). أو هو بمعنى آخر ، محاولة لتكبير الطقوس الشعرية الخاصة بقديسة السطر والقافية ، وما إلى ذلك . وليس من قبيل المصادفة أن دعاة تقريب الشعر من الحياة (في لغته وفي عناصره الأخرى) كانوا أكثر من استخدم التضمين ، وذلك في العصر الحديث ، وخاصة عند دعاة الشعر الحر في الخمسينيات والستينيات .

ثمة صراع هنا بين النثر والشعر ، بسببه - التضمين ويكشف عنه . - وهو صراع لا يؤدي إلى التوتر فحسب ، بل هو يعكس أيضا موقفاً خاصاً بمفهوم الشعر ووظيفته ، تبناه أصحاب مدرسة الشعر الحر . وهذا الجانب يمكن أن يقودنا إلى تبين نوع آخر من الصراع بين المراحل المختلفة في الفن الشعري ، فالتضمين يمكن أن يكشف عن طبيعة المرحلة الشعرية . فكما يقول جبران كوهين ، إن العلاقة بين المعنى والصوت تتصارع في الشعر ، وإن هذا الصراع يزداد في مراحل تاريخية متأخرة ، (وأهل المراحل لديه الرمزية) (٤٧) . وإذا أردنا رصد هذا من خلال الشعر العربي ، فلننا يمكن أن نرتب مراحل من حيث الإكثار من التضمين على النحو التالي : الشعر العربي القديم (الكلاسيكي والإحيائي) ، ثم الشعر الرومانسي ثم الشعر الحر (بتطورات) .

وعلى هذا النحو ، يمكننا أن نمود لنؤكد ، أن التضمين الذي رفضه النقاد العرب القدماء ، والعروسيون ، متسقين في ذلك مع رؤيتهم للشعر ، ماهيته ووظيفته ، رحب به الرومانسيون والمعااصرون واستخدموه بكثرة ، وصلت أقصاها في القصيدة المدورة المعاصرة . وإن هذا التضمين - في التحليل اللغوي والنقدي المعاصر - ينظر إليه كمؤسس ، وكاشف عن القانون الأساسي ، الذي يحكم علاقات القصيدة في داخلها وفي خارجها أيضا : قانون الصراع الذي يحقن واحدة من أهم القيم الجمالية : التوتر .

ولقد سبق أن أشرنا إلى الصراع بين العناصر الإيقاعية نفسها في موضع النهاية ، وما نحن نجد صراعاً بين التركيب الإيقاعي والتركيب النحوي للأبيات . وهو صراع لا يوجد فحسب في نهاية الأبيات ، بل يوجد في جميع أجزاء البيت ، ويمكن أن نجد مظاهره في العلاقة بين الكلمات والوحدات الإيقاعية مثلاً . ولكن الصراع في نهاية البيت - الذي هو موضع التضمين - يكون أهم وأكثر تأثيراً ؛ حيث يتحكم في طول الجملة النحوية والجملة الموسيقية وعلاقتهما ببعضهما بعض (٤٨) .

وهذه الصراعات على المستويات المختلفة ، تعني (وتعكس) صراعاً على المستوى الدلالي أيضا . فكل عنصر من عناصر الصراع يحمل دلالة الخاصة . وإذا عدنا كلاماً من هذه العناصر نظاماً ، كأن نقول النظام الإيقاعي ، أو النظام النحوي ، أي بوصفها نظاماً سمبوطيقية حاملة لكم من المعلومات (بالمعنى الواسع) ، فإن نتيجة الصراع بين هذه النظم ستكون أكبر كمياً ، وأكثر حركية (جدلية) من الإعلام بالنسبة للقارئ . وعلى حسب معيار لورمان ، فإن القصيدة - في هذه الحالة - ستكون أجود فنياً من قصيدة أخرى لا تحدث فيها مثل هذه الصراعات (٤٩) .

وعلى هذا الأساس العلمي يمكن لنا أن نعد التوتر قيمة فنية وجمالية ومعرفية أيضا ، يضيف تحققها في العمل الفني جودة ، بل ربما تنتفي جودة العمل بدونه .

- ٤ -

التضمين لا يكشف فحسب عن هذه التوترات في داخل القصيدة ، بل يمكن أن يكشف عن توترات (وصراعات) على المستويات الكبرى . فهو ، كما يقول مورس ، « أداة ثرية تقطع

الهوامش :

- ١ - أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى ، ط ٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٨ م ، ص ٢٢١ - ٢٢٣ . وهو يورده باسم المبتور لا المضمين ، وتعريفه ، « أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض لحامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ويثمه في البيت الثاني » .
- ٢ - حسين نصار : القافية في العروض والأدب « دار المعارف » ، بالقاهرة ، ١٩٨٠ م ، ص ١٢ .
- ٣ - الألفس (أبو الحسن سعيد مسعدة) : كتاب القوافي ، تحقيق حمزة حسن ، مطبعة وزارة الثقافة بدمشق ، ١٩٧٠ م ، ص ٩٥ . ومعنى العبارة أن التضمين ليس حياً ، حتى وإن كان غيره أحسن منه ؛ لأنه ليس كل ما هو أقل حسناً قبيحاً ؛ ولو كان الأمر كذلك ، لكان البيت الوارد رديناً ، وهو ليس كذلك .
- ٤ - محمد بن أحمد (بن) كيسان : تلقيب القوافي ، وتلقيب حركاتها ، أوربا

- ١ - الشيخ محمد بن علي الصبان : (شرح على منظومته في علم العروض) . المطبعة الوهبية مصر ١٢٨٨ هـ ، ص ٧٥ . وعبد الحميد الرازي : (شرح التحليل في العروض والقافية) ، مطبعة البابي - بغداد ١٩٦٨ ، ص ٣٧٤ . وغيرهما كثير .
- ٢ - والقافية هي مجموعة الحروف التي تبدأ بحرك قبل آخر ساكنين في البيت . وصدر البيت شرطه الأول ، أما شرطه الثاني فهو المعجز .
- ٣ - ابن رشيق القيرواني : المعتمد في محاسن الشعر وأدابه ونقده . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط ٢ ، المكتبة التجارية بمصر سنة ١٩٥٥ م ، ج ١ ، ص ١٧١ .
- ٤ - الدمنهوري (السيد علي) الحاشية الكبرى على الكافي في علم العروض والقوافي . مكتبة السيد محمد عبد الواحد بك الطولي وأخيه بمصر ، سنة ١٣٢٢ هـ (١٩٠٤ م) ، ص ٩٩ .

١٨٥٩ م ص ٥٧ . نقلا عن حسين نصار ، المرجع السابق ص ١٢٢ .

٨ - راجع ابن جنى (أبو الفتح عثمان) : مختصر الفوائى ، تحقيق الدكتور حسن شاذلى فرهود ، دار التراث القاهرة ، ط ١ ، سنة ١٩٧٥ م ، حاشية ص ٣٥ .

٩ - ورد هذان البيتان بإجماع لدى معظم المرويين ، ملازما للتعبير . راجع على سبيل المثال : الصبان المرجع السابق ، ص ٧٥ ، والدمهورى ، المرجع السابق ، ص ٩٩ . وراجع أيضا أبو يعلى التنوخى : كتاب الفوائى تحقيق عمر الأسعد ، وعيسى الدين رمضان . دار الإرشاد ، بيروت ط ١ ، سنة ١٩٧٠ م ، ص ١٣٥ وص ١١٣ ، من تحقيق عون عبد الرؤوف، نشر دار الحائجى ، القاهرة ، سنة ١٩٧٥ م ، وغيرهم كثير .

١٠ - ١١ - راجع حاشية الدمهورى ص ٩٩ .

١٢ - راجع محمود مصطفى . أهدى سبيل إلى علمى الخليل . مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده بمصر ، ط ١٣ ، ١٩٧٤ م ، ص ١٣٣ .

١٣ - حسين نصار المرجع السابق ، ص ١١٣ .

١٤ - الصبان ، المرجع السابق ، ص ٧٦ . وابن رشيق يشير إلى مثل هذا النوع ولا يعبه ، انظر العمدة ، ص ١٧٢ .

١٥ - عبد الحميد الراضى ، المرجع السابق ، ص ٣٧٦ . وحسين نصار ص ١١٥ ، وفيها أن المعرى يسمى مثل هذا النوع بالإغرام (الفصول والغايات ص ٤٤٦) ، ويرى أنه دون التضمين فى الاقتضاء ، أى شدة التعلق . وراجع من الإغرام أيضا التنوخى : السابق ، تحقيق عون عبد الرؤوف ، ص ١٦٤ . وفى الصبان ، ص ٧٦ ، أن الدمايى قد سمي هذا النوع - نقلا عن أبي عباس المبرد - التعليل المعنوى . وراجع عن ذلك أيضا حاشية الدمهورى ، ص ٩٩ .

١٦ - حسين نصار ، المرجع السابق ، ص ١١٣ ، وفيه أن الفراء قد عاب هذا النوع أيضا .

١٧ - الصبان ، المرجع السابق ، ص ٧٦ .

١٨ - عن وظائف القافية . راجع شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى - دار المعرفة القاهرة ١٩٦٨ م ، ص ٩٤ وما بعدها .

١٩ - الأستاذ الشيخ عبد الرحيم الشهير بالسبوطى الجرجاوى : الفتح القريب الوافى ، مكتبة أحمد الكنتى بمصر ١٣٢٠ هـ ، ص ٣٥ .

٢٠ - السيد محمد الدمهورى : المختصر الشافى على متن الكافى ، المطبعة الكبرى القاهرة ، ١٢٩٣ هـ ، ص ٣٧ .

٢١ - ابن عبد ربه الأندلسى : العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد الريان ، مطبعة الاستقامة بمصر ، ط ١ ، ١٩٥٣ م ، ج ١ ، ص ٣١٥ .

٢٢ - الموضح ، ص ٢٩١ ، نقلا عن حسين نصار ، المرجع السابق ص ١١٢ .

٢٣ - ابن رشيق العمدة ، ج ١ ، ص ٢٩١ - ٢٩٢ ، نقلا عن عثمان موائى : من قضايا الشعر - النثر - النقد العربى القديم ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية د . ت ، ص ٤١ .

٢٤ - راجع جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دراسة فى التراث النقدى ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٨ م ، ص ٩٩ .

٢٥ - المرجع السابق نفسه ، ص ١٧١ .

٢٦ - نفسه ص ٤٥٧ .

٢٧ - حسين نصار : المرجع السابق ، ص ١١٤ ، وجابر عصفور ، ص ٤٥٨ .

٢٨ - راجع Princeton Ency. of Poetry and Poetics. Enlarged Edition. 1974. p. 241.

- Gramont, Maurice: Petit Traite de Versification Frangoise. Collection U-Armand Colin. Paris 9 usage 1978. -p. 24- 25.

- Jean Maz Aleyrat: Elements de Matrique Française-Armand Colin Paris 1974. p. 125

Pierre Guiraud: La Versification. Presses Universitaires de France. Paris. Troisieme édition 1970 p. 83.

وعن الشعر الروسى راجع :

B. O. Unbegaun: Russian Versification. Pridaux Press, England 1977 p. 103-104.

٢٩ - راجع س . موريه : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ترجمة سعد مصلوح ، عالم الكتب القاهرة ، ج ١ ، ١٩٦٩ م ، ص ١٩ .

٣٥ . وثمة إشارة لدى حسين نصار ، المرجع السابق ، ص ١٨٠ ، إلا أن أحمد فارس الشدياق ، هو أول من نظم شعرا غير مقفى ، سنة ١٨٥٥ م .

٣٠ - راجع ، على سبيل المثال ، مقدمة نقولا يوسف لديوان شكرى . توزيع دار المعارف بالإسكندرية ، سنة ١٩٦٠ م .

٣١ - راجع شكرى عياد . المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

٣٢ - نفسه ص ١٠٤ : وراجع أيضا سلمى خضراء الجبوسى ، الشعر العربى المعاصر ، مجلة عالم الفكر الكويت ، سنة ١٩٧٣ ، ع ٢ ، ص ٣٢٩ .

٣٣ - راجع : سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند جماعة أولئلو ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٨٨ - ١٩٥ .

٣٤ - سوف نجد هذا المصطلح عند الشعراء المعاصرين . راجع محمد أحمد العزب ، ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ، دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ٤٣ .

٣٥ - والقصيدة المدورة هى قصيدة ليس فيها وفقات فى أواخر السطور ، وإنما تتواصل السطور لفقرات كاملة . وقد بدأت - فيما أرى - مع السياب الذى يستخدم التضمين كثيرا فى أشعاره . واصطلاح التدوير اصطلاح عروضى هو كذلك ، ويعنى اتصال شطرن البيت فى كلمة واحدة ، مع استقلال كل منها بتفعيلاته ، وهو - كما نرى - قريب من حدود مصطلح التضمين ، بفارق أن التضمين لا يؤدى إلى اشتراك بيتين فى كلمة بن فى جملة نحوية . وعلى هذا الأساس ، فإننا نستخدم التضمين مصطلحا لما يحدث فى الشعر الحر والقصيدة المدورة ، على أساس أن الشعر الحر ليس فيه شطرات . راجع سيد البحراوى ، المرجع السابق ، ص ١٩٩ وما بعدها .

٣٦ - راجع عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، قصيداء وظواهر ، الفنية ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ م .

ص ١٠٩ .

وشكرى عياد . المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

٣٧ - راجع شكرى عياد ، ص ١٢٠ .

٣٨ - فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، مكتبة النهضة ، بيروت ط ١٩٦٧ م ، صفحات ٩١ ، ٩٦ - ٩٧ . وكذلك ينصح Gramont فى كتابه المشار إليه سابقاً .

٣٩ - وينبغى ألا يستعمل التضمين إلا نادرا ، وفقط عندما يحتاج الشاعر إلى إنتاج أثر معين ،

راجع : Lanz, Henry, The Physical Bases of Rime, Stanford University Press, California 1931. p. 138, 49-50.

٤٠ - القافية تكون مطلقة إذا كان رويها متحركا (هـ) حركة قصيرة ، متحة أو فحة أو كسرة) ، وتكون مقيدة إذا كان رويها ساكنا .

٤١ - راجع Chatman, S. A Theory of Meter. pp. 71-72. وأيضا Sutherland, Ronald, Structural Linguistics and English Prosody. Collected by Harvey Grass. The Structure of Verse. Fawcett Publication. In U. S. A. Copyright 1966.

p. 184-185.

وراجع أيضا كمال بشر : علم اللغة العام : الأصوات ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ص ١٨٩ - ١٩١ . وعن أثر هذه العمدة يقول Gramont فى الكتاب السابق الإشارة إليه : « على عكس ما فى الأبيات العادية حين يترك الصوت يسقط فى نهاية كل بيت ، يبقى الصوت مهيولا ومعلقا فى نهاية الأبيات المصنعة . وسد ذلك يثبته انتباه السامع » ، الذى يسلط منتظرا . ما امتدت الوقفة » (ص ١٠٩) .

٤٢ - راجع Otto Jespersen: Notes on Meter. p. 125. فى كتاب Gross السابق الإشارة إليه .

guage. Edited by Thomas A. Sebeok. Copyright 1960 by the Massachusetts Institute of Technology. U. S. A. p. 168.

Jean Cohen: Structure Du Language Poetique, Flammarion; France 1460. p. 75.

وقد صدرت - أخيراً - ترجمتان عربيتان لهذا الكتاب : الأولى قام بها الدكتور أحمد درويش بعنوان « بناء لغة الشعر » ، صدرت عن مكتبة الزهراء بالقاهرة ، بدون تاريخ والأخرى بعنوان « بنية اللغة الشعرية » وترجمها محمد المحولى ومحمد العمري . وصدرت عن دار توفيق بالمغرب ، ١٩٨٦ م .

وقد أضاف الدكتور درويش في ترجمته حواشي مفيدة ونصوصاً بشأن النظمين ، لاشك في فائدتها وإن لم نستطع الإفادة منها ، نظراً لأننا انتهينا من كتابة هذه الدراسة قبل الاطلاع عليها .

O. Brik: Rythme et Syntaxe. in, "Theorie de la littérature"; Textes des Formalists Russes. Traduit par: Todorov. T. Paris. Sciul. 1965. p. 148-149.

٤٤ - راجع عبد الحكيم راضى ، حول الخلاف بين النحويين والبلاغيين في مفهوم الجملة ، في كتابه « نظرية اللغة في النقد العربى الخانجى مصر ١٩٨٠ م ، ص ١٧ . وعن الصراع بين المعنى والبيت راجع مقالته « بين وحدة البيت ووحدة القصيدة في النقد العربى » في مجلة الشعر ، العدد الثامن ١٩٧٧ ، ص ٤٧ .

٤٥ - راجع Yuri Lotman: Analysis of the Poetic Text. Translated by D. Barton Johnson. Copyright by: Ardis/Arlor. U. S. A. 1976. p. 127-128, 131.

٤٦ - Chatman: Comparing Metrical Studies. In Style in Lan-

أزمة المصطلح في النقد القصصي

○ عبد الرحيم محمد عبد الرحيم

١ - اللغة التي يستعملها الناس في حياتهم اليومية غير قادرة على التعبير عن المدلولات العلمية والفكرية ، نتيجة لدقة هذه المدلولات وكثرتها (فهي تفوق الألفاظ المستعملة في أية لغة حية) ، ونتيجة لطبيعة اللفظ اللغوي العام ، الذي يكتسب دلالاته من خلال التجارب الحية المستعملية ، على نحو يجعل دلالة هذا اللفظ غير خالصة من الظلال العاطفية التي تستدعي عند النطق به أو عند سماعه . وهذه الظلال أو المعاني الجانبية أو « الدلالة الهامشية » ، كما يسميها علماء اللغة ، ليست متحدة لدى جميع الناس ، بل هي غامضة للتجارب الذاتية لكل فرد . من ثم أصبحت هذه الدلالات الهامشية مصدراً من مصادر الغموض والحلط والفساد إذا هي استخدمت في مجال العلوم والأفكار ، مثلما كان الشأن عند السورسطائيين حينما استخدموا هذه الدلالات الهامشية في هدم حقائق العلم والأخلاق .

القارئ أو المستمع ، يتسم بالموضوعية ، دون زيادة أو نقصان ، وهذا ما يعرف باللغة الاصطلاحية أو المصطلحات .

- ٢ -

والمصطلح هو : « وحدة لغوية » أو « عبارة » لها دلالة لغوية أصلية ثم أصبحت هذه الوحدة أو العبارة تحمل دلالة اصطلاحية خاصة ومحددة في مجال أو ميدان معين ، لعلاقة ما تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية والدلالة الاصطلاحية الجديدة .

ولم تشترط بعض التعريفات التي حددت معنى الاصطلاح أن يكون المصطلح « وحدة » أو « عبارة » ، بل اكتفت بالقول بأنه « شيء » أو « رمز » ، وهذا يدل على أن أصحاب هذه التعريفات كانوا يعدون الرموز الرياضية والهندسية وأمثالها من قبيل المصطلحات . لكن الإجماع يكاد يتعمد - وبخاصة في مجال النقد الأدبي الذي نعالجه في هذا البحث - على أن المصطلح : وحدة لغوية دالة أو « عبارة » .

ولكل مصطلح شكل 'form' ومفهوم 'concept' وميدان 'sub-ject field' .

أما الشكل فهو اللفظ أو الألفاظ اللغوية التي تحمل المفهوم . وقد يكون هذا الشكل كلمة فيسمى المصطلح بسيطاً ، وقد يكون مكوناً من كلمتين أو أكثر فيسمى حينئذ مصطلحاً مركباً . وأما المفهوم فهو الصورة الذهنية التي يشير إليها المصطلح ، سواء أكانت صورة لمدلول

واللفظ اللغوي لا تتضح دلالاته إلا خلال السياق الأسلوب الذي يدرج فيه ، فليس كل لفظ لغوي يحمل دلالة ثابتة ومستقلة ، تستدعي عند النطق به في كل موطن يساق فيه ، وإنما تتلون دلالة الألفاظ بألوان الكلمات المجاورة لها في العبارة ، وربما تتغير الدلالة تغيراً تاماً نتيجة لتغير النظام الأسلوبى للجمل المستعملة ، فقد يستخدم اللفظ استخداماً مجازياً أو كنايةً أو غير ذلك . وبناء على هذا يمكن القول بأن الدلالة اللغوية هي - في المقام الأول - دلالة تراكيب أسلوبية ، وليست دلالة ألفاظ أو وحدات صوتية مستقلة .

واللفظ اللغوي متعدد يشات الناطقين به وتختلف اتجاهاتهم وميولهم ، على نحو يجعل بعضهم ينطقه بلهجة تختلف عن لهجات الآخرين ، أو يشرك معه لفظاً آخر في حمل الدلالة التي يؤديها ، أو يحمله أكثر من دلالة ، فينشأ عن ذلك ما يعرف في اللغة بالتشديد والاشتراك اللفظي وغير ذلك من الظواهر اللغوية التي تؤدي إلى غموض الدلالة .

بعد هذا يصبح القول بأن اللفظ اللغوي من وجهة النظر العلمية وهاء فضفاض يزخر بالدلالات وبالألوان والروائع ، ويصلح لنقل الإبداع الوجداني العاطفي ، أكثر من ملائمته لنقل المخترعات العلمية ومبتكرات الفكر . ومن ثم لجأ أبناء كل فرع من فروع العلم إلى استخدام رموز خاصة بهم ، تعبر عما في أذهانهم من مضامين علمية أو فكرية تعبيراً دقيقاً محددًا ، وتوصلها توصيلاً دقيقاً إلى

فايق أندراوس ، وفيه يعالج مشكلات تخص النقد الأدبي عند اليونان والرومان ، ثم يفسر مضامين مصطلحين نقديين هما : « القيم » و « الذوق » .

٤ - فقرات من الفصل الذي خصصه سيد قطب للقصة والأقصوصة في كتابه « النقد الأدبي أصوله ومناهجه » ، وحاول فيه تحديد مفهوم القصة والأقصوصة .

٥ - « معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب » لمجدي وهبه ، وهو معجم يتناول عدداً كبيراً من المصطلحات الأدبية ، لكنه يتجه منهاجاً غريباً كما قال عنه الدكتور عبد الحميد إبراهيم ، سواء أكان هذا المنهج في اختيار المادة الاصطلاحية أو في تفسير المصطلحات .

٦ - « دليل الناقد الأدبي » للدكتور نبيل راجب ، وهو كتاب حاول فيه صاحبه تفسير ثلاثة وعشرين مصطلحاً أدبياً ، لا يخص النقد القصصي منها سوى ستة مصطلحات ، هي : « رواية » ، « رواية بوليسية » ، « رواية علمية » ، « رواية قوطية » ، « قصة قصيرة » ، « ملحمة » . ومن الملاحظ أنه يحرص على إثبات الترجمة الإنجليزية لكل مصطلح ، وأنه يأتى بمصطلح « الرواية القوطية » ولا وجود لها في الأدب العربي ، وأنه يحرص - عند تقديمه للمصطلح - أن يثبت تاريخ النوع الذي يتحدث عنه في الغرب أولاً ، ولا يتحدث عنه في الوطن العربي إلا في ذيل حديثه .

٧ - قائمة بالمصطلحات النقدية في مجال الشعر في ذيل كتاب « في نقد الشعر » لمحمود الربيعي ، وهي قائمة تضم مجموعة من المصطلحات الإنجليزية المترجمة إلى العربية - في مجال الشعر .

٨ - قائمة في ذيل كتاب « علم المسرحية » الذي ترجمه دويخ خشبة ، وهو يكتفى بالترجمة لحسب .

٩ - قائمة في ذيل كتاب « الملهة بين المسرحية والقصة » ، ترجمة إدوار حلیم ومراجعة دويخ خشبة ، وهو قائمة بالمصطلحات الأجنبية وترجمة لها .

١٠ - قائمة في كتاب « عالم القصة » للدكتور علي شلش ، نقل فيه ترجمة لشرح أحد عشر مصطلحاً قصصياً بأقلام كتاب أجانب .

١١ - قائمة في آخر كتاب « عالم تيمور القصصي » لفتحى الإبيارى ، حاول فيه شرح مفهوم « الرواية » و « القصة » و « الحكاية » ، ثم ينقل بعد ذلك تعريفات فورستر لبعض المفاهيم الاصطلاحية .

١٢ - قائمة في ذيل كتاب « المدخل في النقد الأدبي » لنجيب فايق أندراوس بمصطلحات إنجليزية ترجمها إلى العربية .

١٣ - ما ورد في حولية الجامعة التونسية من ص ١٢٥ حتى ص ١٣٩ ، تحت عنوان « معجم لمصطلحات النقد الحديث » ، السنة الخامسة عشرة .

- ٤ -

فالمصطلحات القصصية إذن لم تحدد مفاهيمها تحديداً نظرياً في معاجم يمكن أن يرجع إليها المختصون عند الحاجة ، بل أصبح تعريفها واستخدامها أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد حسبما يرى ؛ فالناقد

حسب أو عقل . ويشترط في المفهوم الاصطلاحى أن يكون محدداً واضح المعالم ، وأن تكون دلالة الشكل الاصطلاحى عليه دلالة إشارية عرفية ، تشبه دلالة الاسم على مسماه ، وإن كانت الدلالة الاصطلاحية تفتقر عن التسمية في أنها لا تشير إلى ذوات بأعيانها ، وإنما تشير إلى مجموعة من السمات الدلالية التي تحدد مجموعة الشروط والصفات التي ينطبق عليها المصطلح . وأما ميدان أى مصطلح فهو مجال النشاط الذي يستخدم فيه . ويختلف مفهوم المصطلح الواحد باختلاف المجالات التي يستعمل فيها .

هل أن القيمة الحقيقية لأى مصطلح لا تتحقق إلا بشرطين : أحدهما التوحد ، وثانيهما : الشروع . وأقنى بالتوحد : أن يكون لكل مفهوم اصطلاحى شكل خاص به ، لا يشاركه فيه سواء ، وأن يكون لكل شكل اصطلاحى مفهوم واحد لا يتعداه . أما إذا أصيبت اللغة الاصطلاحية بالتراودف أو تعدد الدلالة فإنها تفقد . وأقنى بالشروع : انتشار المصطلح ودورانه في ميدان استعماله ؛ لأن المصطلح لغة للتواصل بين المشتغلين به في ميدان خاص ؛ ومتى فقد هذا الشرط أصبح ذاتياً لا قيمة له .

- ٣ -

والباحث في مصطلحات النقد القصصى في الوطن العربى يجد أنها لم تحظ بعناية الهيئات العلمية المعنية بدراسة المصطلحات العربية ووضعها وتوحيدها ، بل ركزت هذه الهيئات كل اهتمامها على المصطلحات العلمية في مجال الطبيعيات والرياضيات . حتى الأعمال الفردية القليلة التي عنيت بالمصطلحات القصصية لم تكن بها بوصفها مجالاً مستقلاً عن مجال النقد الأدبي بوجه عام . ولهذا لا نجد في الساحة الأدبية معجماً لمصطلحات النقد القصصى ؛ ولا أعلم أن هناك كتاباً أو بحثاً توفر على معالجة هذا الميدان ، بل إن النقد الأدبي بعامة نصيبه قليل من أمثال هذه الجهود . وأبرز هذه الجهود الفردية التي تناولت مصطلحات النقد الأدبي هي مقالات نشرت في مجلات ، أو فصول ضمن كتب النقد الأدبي ، أو فقرات وردت في ثنايا الحديث عن النقد ، أو معاجم للمصطلح الأجنبى ، أو قوائم ، مثل :

١ - مقالة للدكتور محمود الربيعي بعنوان « أزمة الحياة الأدبية » ، أشار فيها إلى اضطراب المصطلح الأدبي في مجال النقد القصصى وذاتيته ، وعدم توافر القواميس التي تحصر المصطلحات الأدبية .

٢ - مقالة للدكتور عبد الحميد إبراهيم بعنوان « قضية المصطلح الأدبي » ، أشار فيها إلى كتاب « معجم مصطلحات الأدب » للدكتور مجدى وهبه ، وهاب فيه منهجه الذى سار عليه في تعريف المصطلحات ؛ ذلك لأن مجدى وهبه - كما يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم - يورد لكل مصطلح مرادفه الإنجليزي والفرنسى ، ثم يوضح مضمون هذا المصطلح كما هو في هاتين اللغتين ، فجاء كتابه أشبه بالترجمة ، فضلاً عن أنه ملء بالشواهد الإنجليزية والفرنسية والإحالات الغربية على القارئ العربى ، على نحو جعله قاموساً أجنبياً مكتوباً بالعربية . ثم يختم الدكتور عبد الحميد إبراهيم مقالته بقوله : « إن كتابة قاموس باللغة العربية عن المصطلحات الأدبية أمر لم يحسن أوانه بعد » .

٣ - الفصل الثانى من كتاب « المدخل في النقد الأدبي » لنجيب

الرواية العربية في مصر ، وحسين عيد في مجلة إبداع (مارس سنة ١٩٨٤ ص ٣٢) يطلقان على المفهوم ذاته عبارة « معالجات فنية » ، وفي موضع آخر يطلق عليه عبد المحسن طه بدر (ص ١٩٩ تطور الرواية العربية) « أسلوب المعالجة » ، وفي موضع ثالث (ص ١١٢ ، ص ٢٠٠ تطور الرواية العربية) يطلق عليه « الطريقة الفنية » .

واليك أمثلة أخرى على تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد :

أ - مصطلح fantasy يعبر عنه في العربية بالمصطلحات الآتية :

= « فانتازيا » - يوسف الشاروني ص ١٠ « القصة القصيرة » .
= « الإغراق في الخيال » - كمال عياد ص ١٢٨ ، ص ١٣٠ « أركان القصة » .

= « الرؤيا » - صفوت عزيز ص ٧٠ « الرواية الإنجليزية » .
= « الهم » - يوسف نور عوض « الطيب صالح في منظور النقد البنائي » .

= « العنصر السحري »
= « العنصر الخرافي » - علوط محمد « المغرب » ، الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦ .

(ب) : short story

= « القصة القصيرة » - فؤاد دودة « في الرواية المصرية » .
= « الأقصصة » - يوسف نجم ص ٢٧٧ « القصة في الأدب العربي الحديث » .

= « قصة صغيرة » - العقاد ، الرسالة ، يونية سنة ١٩٤٢ .
= « رواية صغيرة » - أطلق هذا المصطلح هدى حماد سنة ١٩١٠ .
راجع ص ٦٨ سيد النساج « تطور فن القصة القصيرة في مصر » .
= « رواية » - راجع ص ٥٧ سيد النساج « تطور فن القصة القصيرة في مصر » .

= « قصة » - محمد جبريل ص ٤٠٩ (مصر في قصص كتابها المعاصرين) .

= « القصص الطويلة » - حلمي بدير ، ص ٩٠ ، مجلة فصول ديسمبر سنة ١٩٨٢

= « قصة قصيرة طويلة » - يحيى حقي خطوات في النقد .
= « الرواية الصغيرة أو القصة القصيرة الطويلة » - محمود أمين العالم ص ٣١ « ثلاثية الرفض والهزيمة » .

= « القصص الصغيرة المطولة » ص ١١٣ يحيى حقي « خطوات في النقد » .

(جـ) : fable

= « حكاية » - سيزا أحمد قاسم ص ٢٩ « بناء الرواية » .
= « أحذوتة » - سيزا قاسم ص ٣٤ مجلة فصول ديسمبر سنة ١٩٨٢ .

أحياناً يشرح مفهوم المصطلحات التي يستخدمها في دراسته في ضوء معرفته بالمصطلحات الغربية ، وأحياناً يكتفى بربط المصطلح العربي بالمصطلح الأجنبي ، كأن يكتفى بوضع الأصل الفرنسي أو الإنجليزي بجوار المصطلح العربي المقترح ، وأحياناً نرى الناقد يستخدم المصطلح حسبما يعين له ، واضعاً إياه في مواضع يفهم منها أنه يقصد مفاهيم يمكن التكهن بها من خلال الدلالة اللغوية للفظ الاصطلاحي ، وحيناً رابعاً نرى الناقد يستخدم اللغة الأدبية في وصف الظواهر الفنية في العمل الأدبي ، وبهذا فإن المفهوم الذي يمكن الإشارة إليه بكلمة واحدة يظل الناقد يوحى به عن طريق المجاز حيناً ، والتشبيه حيناً آخر ، وضرب الأمثلة حيناً ثالثاً ، ولا ينفك عن الحديث عنه حتى يتحقق أن القارئ قد فهم أو يش من فهم ما يعنيه . وقد يجمع باحث واحد بين هذه الطرق الأربع في كتاب واحد .

من أجل ذلك تشابهت لغة النقد واللغة العامة ، وأصبحت لغة النقد القصصي في الوطن العربي بالغموض والخلط ، وفقدت أكثر المصطلحات القصصية أهم ما تتميز به المصطلحات عموماً من التحديد والشيوع والاستقرار . وقد بدا ذلك جلياً في مجموعة من الظواهر الشائعة في الكتب النقدية ، أبرزها :

١ - تعدد الأشكال الاصطلاحية الدالة على مفهوم واحد .

وذلك مثل مصطلح 'technique' الإنجليزي ، فإنه عندما يستخدم في الدراسات العربية يطلق الباحثون عليه مجموعة من الأسماء .

فالدكتور علي الراعي (ص ٣٧ دراسات في الرواية المصرية) والدكتور محمود الربيعي (ص ١٣٢ قراءة الرواية) ، والدكتور أحمد كمال زكي (فصول ص ٧٧ ديسمبر سنة ١٩٨٢) والدكتورة فاطمة موسى (ص ٢٨ بين أدبين) أنجيل بطرس سمعان (ص ١٩٢ بين الروائي والرواية) ، ومؤيد الطلال من العراق (ص ١٠ الواقعية الاجتماعية في الرواية العراقية) يطلقون على هذا المصطلح لفظ « تكنيك » . هذا في حين يطلق عليه كل من محمود أمين العالم (ص ٢٨ ، ٢٩ ثلاثية الرفض والهزيمة) ، والدكتور سيد النساج (ص ٢٢٣ تطور القصة القصيرة في مصر) ، والدكتور سيزا قاسم (ص ٢١ ، ٢٦ ، ٢٩ بناء الرواية) ، وفاضل تامر من العراق - (الأقلام نيسان سنة ١٩٨٦) ، كلمة « تقنيات » . وفي موضع آخر يجمع الدكتور سيد النساج بين كلمتي « التقنية » و « التكنيك » للدلالة على المصطلح السابق نفسه فيقول عنه (ص ٢٥٥ تطور القصة القصيرة في مصر) « التقنية التكنيكية » ، كما يعبر شجاع العاني ومؤيد الطلال العراقيان عن المفهوم نفسه بعبارة « التقنية الفنية » (ص ١٢٩ الأقلام نيسان سنة ١٩٨٦) ، (ص ٣٧ الواقعية الاجتماعية في القصة العراقية) . أما الأستاذ صفوت عزيز فيترجم كلمة technique السابقة بعبارة « الأسلوب الفني في التنفيذ » (ص ٤٦ الترجمة العربية لكتاب الرواية الإنجليزية) ، ويترجمها حيناً آخر (في ص ٣٥ من المرجع السابق نفسه) بعبارة « فنية التطبيق » . والسعيد الورقي يطلق عليها « أخيل الفنية » (ص ٤٩ اتجاهات الرواية العربية) ، ومؤيد الطلال يطلق عليها « الصنعة الفنية » (ص ١٤ الواقعية الاجتماعية) ، بالإضافة إلى التعبيرين السابقين : « التقنية الفنية » و « التكنيك » ؛ والدكتور عبد المحسن طه بدر (ص ١٦١ تطور

القصيرة short story ، وأن الدكتور عز الدين إسماعيل يطلق كلمة « قصة » للدلالة على ما يطلق عليه كثير من النقاد لفظ « رواية » novel . أما سيد قطب فيقول : « أما الأقصوصة فهي شيء آخر غير القصّة ، فليست الأقصوصة قصة قصيرة ، وتسميتها هكذا short story قد توجد شيئاً من اللبس ، ولعله أولى أن نستخدم في اللغة العربية على تسمية القصّة « رواية » لتبعد ما بين اللغتين من الاشتباه . (ص ٨٢ « النقد الأدبى أصوله ومناهجه ») .

(ب) مصطلح « حكاية »

= تعرفه نبيلة إبراهيم (ص ١٢ فصول مارس سنة ١٩٨٢) بأنه « نص متكامل له بداية ونهاية ، ويحتوى على حوار متبادل بين سوقفين متعارضين » ، ويجعله مطابقاً لمصطلح 'tale' الإنجليزي .

= وتعرفه سوزا أحمد قاسم (ص ٢٩ بناء الرواية) بأنه « التسلسل المطلق لوقوع الأحداث وفق التسلسل الزمنى » ، ويجعله مطابقاً لمصطلح 'fable' .

= ويجعله كمال عباد مساوياً لما أطلق عليه فورستر مصطلح story ، وعرفه بأنه « قصص الأحداث حسب ترتيبها الزمنى » .

(جـ) « رواية »

= يطلق العقاد كلمة رواية على مسرحية قميّز لأحمد شوقي « رواية قميّز » . وكذلك يطلق محرر مجلة الهلال الكلمة نفسها على مسرحية « عطيل » لشكسبير (ص ٥٩٩ يونيو سنة ١٩١٢ م) .

= والدكتور محمد غلاب (ص ٣ - الحركة الروائية في أوروبا) يجعلها مرادفة لكلمة 'roman' الفرنسية ، أى أنه يدخل في مفهومها كل القصص الخرافية والواقعية وقصص البطولة وغيرها .

= والدكتور عز الدين إسماعيل (ص ١٧٢ الأدب وفنونه) يجعلها مرادفة لكلمة 'romance' الإنجليزية من حيث كبر حجمها وارتباطها بالترفة الرومانتيكية والفرار من الواقع والإغراق في الخيال . وهو يجعلها أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم ، تليها القصّة ، ثم القصّة القصيرة ، ثم الأقصوصة .

= كان الكتاب في بداية القرن العشرين يطلقون كلمة « رواية » على القصص الطويلة والقصيرة (راجع ص ٥٧ سيد النسيج « تطور فن القصّة القصيرة في مصر ») .

ويبدو هذا الاختلاف الذى استقر في أذهان النقاد حول مفهوم المصطلحين السابقين « قصة » و « رواية » من خلال اختلافهم حول نشأة فن القصّة وفن الرواية في الأدب العربى ، فقد انقسموا حول هذه القضية إلى فريقين : فريق يرى أن فن القصّة والرواية من الفنون المربكة في الأدب العربى وفريق آخر يرى أنها من الفنون الغربية التى دخلت ساحة الأدب العربى حديثاً ، ولم يكن للعرب عهد بها من قبل . هذا الاختلاف في حقيقته لم يكن إلا اختلافاً حول ما يقصده كل فريق من مصطلحي « رواية » و « قصة » ، ذلك لأن الفريق الثانى ينكر وجود قصة أو رواية في الأدب العربى القديم لا يختلف مع الفريق الأول في أن الأدب العربى القديم زاخر بالأحاديث والحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية

= « خرافة » - يوسف الشارونى ص ١٢ ، ص ٣١ « القصّة القصيرة » .

= « قصة » - صفوت عزيز ص ٤٨ « الرواية الإنجليزية » .

٢ - تعدد المفاهيم الاصطلاحية التى يجعلها الشكل الاصطلاحى الواحد ، وذلك مثل النماذج التالية :

(أ) مصطلح « قصة » :

فإن كمال عباد فى ترجمته لكتاب 'Aspects of the Novel' لفورستر يجعل كلمة « قصة » فى مقابل اللفظ الإنجليزي 'novel' وذلك فى ترجمته للعنوان . ثم يترجم كلمة story بكلمة « قصة » ص ١٨٠ ، وهو فى الكتاب نفسه ص ٣٣ ، ٣٩ ، ص ٥١ يترجم كلمة story بكلمة « حكاية » ، وفى ص ١٤ ، ١٩ يترجم مصطلح 'fiction' بكلمة « القصص » ، على الرغم من أن فورستر نفسه فى كتابه السابق يوضح الفرق بين مفهومى المصطلحين novel, story ، فيعرف الأول بأنه العمود الفقري للرواية ، وهو قصص الأحداث على حسب ترتيبها الزمنى ، وهو العامل المشترك بين الروايات ، ويفسر الثانى عن طريق نقله لتعريف أم ايل شيفالى الذى يقول فيه إنها « قصة خيالية ثرية ذات اتساع معين » .

وصفوت عزيز فى ترجمته لكتاب The English Novel لإيان وات يجعل كلمة « قصة » فى مقابل كلمة 'story' ص ٥ ، وفى مقابل كلمة tale ص ١٨ ، وفى مقابل كلمة fable ص ٤٨ ، كما أنه يجعل كلمة « قصص » فى مقابل الكلمة الإنجليزية Narratives ص ١٨ ، على الرغم من أنه يترجم كلمة 'Narrative' نفسها ص ٢١٤ بكلمة « حكاية » . ثم إنه يجعل كلمة « قصص » أيضاً فى مقابل كلمة 'episodes' ص ٢٠٧ .

هذه نماذج من أعمال الذين ترجموا المصطلح « أما النقاد الذين استخدموه أو تصدوا لتعريفه فلم يكونوا أحسن حالا .

إن يوسف نجم فى كتابه « القصّة فى الأدب العربى الحديث » لا يفرق بين مصطلحي القصّة والرواية ، ويوسف الشارونى يقول عن « القصّة » ص ٧ من كتاب « القصّة القصيرة » : « القصّة هى كل فن قولى درامى ، أى يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع يحتل أن يقع بحيث ييب للمتلقي فى النهاية متعة جمالية » ، وصبرى حافظ يقول (ص ٢٠ فصول ديسمبر سنة ١٩٨٢) : « مصطلح القصّة يغطى كل صيغ النشاط القصصى » ، والدكتور يوسف نوفل يخرج من الموقف بلباقة عندما يجمع بين لفظي القصّة والرواية فى عنوان أحد كتبه دون أن يفرق بين المصطلحين ، على الرغم من أن الأعمال التى يتناولها فى كتابه هذا من نمط واحد .

وقد أطلق عليه كثير من الباحثين لفظ « رواية » . وقليل منهم أطلق لفظ « قصة » . أما فتحي الإيبارى فيسرى ص ٣٢٩ « عالم تيمور القصصى » أن القصّة نوع أكبر فى الحجم من الأقصوصة ، وأصغر من الرواية .

هذا بالإضافة إلى أن ناقداً فى مجلة البيان « يناير ١٩١٩ » ، ومحمد جبريل ص ٤٠٩ فى كتابه « مصر فى قصص كتابها المعاصرين » ، يطلقان كلمة « قصة » على ما يطلق عليه كثير من النقاد عبارة : القصّة

المتوقع ، وإنما هي الضرورية ؛ وهو الحدث الذي لم يدبره الإنسان الفرد ولكن فرضته الحتمية الكونية أو القدرية أو الاجتماعية أو الفلسفية . ثم يفسر « القدر » تفسيراً مشابهاً (ص ٣٠) ، وأحياناً يجعل الصدفة أداة من أدوات القدر ، وحيناً ثالثاً يربط بين الصدفة والحتمية العامة وبين القدر والإثبات ، أو يجمع بين مفهوم القدر ومفهوم القضاء .

وأكثر النقاد كذلك لا يعملون في أبحاثهم حدوداً فاصلة بين مفاهيم الرواية والقصة الطويلة والقصة القصيرة والأقصوصة والقصة وغيرها ، فمصطلح « قصة خيالية » يطلقه صالح حماد في كتابه « أحسن القصص » سنة ١٩١٠ ، ويعمله في مقابل القصص التي لم تكن تاريخياً لأحداث وقعت بالفعل . وصفوت عزيز في ترجمته لكتاب « الرواية الإنجليزية » يعمل ترجمته لمصطلح Fiction الإنجليزي حيناً ، وترجمته لمصطلح Romance الإنجليزي حيناً آخر .

٤- ذاتية المفاهيم الاصطلاحية :

إزاء هذه الضبابية التي أصيب بها المصطلح القصصي راح بعض الباحثين يستهدى تجاربه الخاصة في فهم المصطلحات ، وأطلت الدلالات الهامشية برأسها ، وأصبح المصطلح الواحد يشع بالإجماعات الخاصة عند أناس ويخلو منها عند آخرين . يتضح هذا إذا نظرنا - مثلاً - إلى مصطلح « الأحداث » الذي يطلق عليه النقاد العرب عدداً من المترادفات مثل : « الحوادث » و « الأخبار » و « الوقائع » و « الأنمال » و « الحوادث الروميه » و « التمثيل » و « المواقف » ، للدلالة على ما يندر من الشخصيات القصصية من أعمال ، دون تحديد أو توجيه لهذه الدلالة ، حتى في المواقف التي تتطلب ذلك ، فإننا نلاحظ مثلاً أن صفوت عزيز في ترجمته لكتاب « الرواية الإنجليزية » يطلق كلمة « أحداث » أو « حوادث » دون تفریق بينها ، للدلالة على مفهوم الكلمات الإنجليزية التالية : Incidents [ص ٢٤ p.31 ، ص ١٦٥ p.262 Accidents] ص ٢٩ [ص ٤١ p.48 Events] ص ١٩١ p.192 [ص ٢٠٧ p.207 Occurrences] ص ١٩١ p.192 Episodic] ص ٢٠٧ .

ويستخدمها عبد المحسن طه بدر للدلالة على الأعمال التي يقوم بها الأشخاص داخل الرواية وخارجها .

وعلى الرغم من ذلك نجد الأستاذ عبد الرحمن فهمي في مقال له بمجلة فصول (ص ٤٦ مارس ١٩٨٢) يفرق بين استعمال كلمتي « الأحداث » و « الحوادث » بقوله : « ولكن هناك نوعين من الأعمال ، أولها : هذه الأعمال التي لا تربط بينها أسباب منطقية ، أي لا ينبع أحدهما من الآخر كما تنبع النتيجة من السبب أو المعلول من العلة ، ولنصطلح على تسميتها « حوادث » ومفردتها « حادثة » . وثانيهما هي الأعمال التي تربط بينها علاقة عملية ، ولنصطلح على تسميتها « أحداثاً » ومفردتها « حدث » . ثم يعقب على هذا في الهامش بقوله : « إن هذا التفریق لا وجود له خارج هذا المقال » . من جانب آخر نجد الدكتورة نبيلة إبراهيم (ص ١٤) في العدد نفسه من مجلة « فصول » (تجعل كلمتي « الأحداث » و « الحوادث » ذات مدلول واحد ، وتعمل كلمة « الأفعال » ذات مدلول آخر ، فالأعمال

والفلسفية ، لكن هذا الفريق الثاني لا يطلق على هذه الأشكال مصطلح « قصة » أو « رواية » ، بل يطلق عليها مصطلحات أخرى مثل « سيرة » أو « خبر » أو « حكاية » أو غير ذلك من المفاهيم .

(٥)

ومن الأمثلة التي يبدو فيها تعدد المفاهيم الاصطلاحية التي يحملها شكل اصطلاحى واحد أن نقاشاً حاداً احتدم مؤخراً بين المشاركين في أحد المهرجانات الأدبية عندما أطلق أحد المتحدثين كلمة « أسطورة » على بعض الأقاصيص القرآنية ، ولم يرض ذلك بعض الحاضرين ، فاحتجوا على وصفه للقصة القرآنية بهذه الصفة ، ولم يكن هو يقصد من المصطلح ما أخذوه به ، وإنما كان يفهم من لفظ الأسطورة غير ما يفهمون .

٣ - ميوعة المفاهيم الاصطلاحية ؛ أى عدم وجود الحدود التي تميز كل مصطلح تميزاً قاطعاً . ولا يبدو هذا المظهر بوضوح إلا في الدراسات التطبيقية ؛ وذلك مثل التمييز الذي أصاب مصطلح « الواقعية » ، وتداخل مفهومه مع مفهوم « الطبيعية » ، وتداخله أيضاً مع مفاهيم أخرى .

ويشير الدكتور محمد مندور في كتابه « الأدب ومذاهبه » (ص ٨٢) إلى هذا الاضطراب الذي أصاب ذلك المصطلح في أذهان النقاد العرب خصوصاً ؛ فهو يرى أنه من خلال متابعتهم لأعمال هؤلاء النقاد ظهر له أنهم يقصدون منه حيناً ذلك الأدب الذي يسجل الواقع المعيش ولا يعنى بالنهاويل الخيالية ؛ وهو بهذا يقابل عندهم الأدب الرومانسى . وحيناً آخر يقصدون منه ذلك الأدب الذي يسجل الحياة الشعبية ويشرح مشكلات العامة ؛ وهو بذلك يقابل أدب الخاصة أو أدب الأبراج العاجية أو الأدب الأرستقراطى . وحيناً ثالثاً يقصدون منه الأدب الموضوعى ، ويعملونه بذلك مقابلاً للأدب الذاتى أو النفسى .

ومثل هذا الخلط يحدث أيضاً بين مفهومى « المضمون » و « الموضوع » . وقد أشار إلى هذا محمود أمين العالم (ص ٢٣) في كتابه « ثلاثية الرفض والهزيمة » بقوله :

« وما أكثر الخلط بين المضمون والموضوع في أغلب الدراسات الأدبية والكتابات النقدية » .

والذى يتبع الدراسات العربية التطبيقية في مجال القصة يلاحظ وجود كثير من الأمثلة التي تبرهن على شيوع هذه الظاهرة .

فكثير من النقاد لا يفرقون بين مصطلحي « الصدفة » و « القدر » . فالدكتور عبد المحسن طه في كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » يطلق أحدهما حيناً والآخر حيناً آخر ، أو يذكرهما معاً (ص ١٥٢) للدلالة على ظاهرة واحدة ، هي عدم ترابط الأحداث ترابطاً حتمياً أو سببياً . أما الأستاذ يوسف الشارون في كتابه « القصة القصيرة » (ص ١١) فيعرف « الصدفة » تعريفاً مشابهاً للتعريف السابق حيث يقول : « والصدفة في العمل الفني معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع » ، في حين يقول عنها محمود أمين العالم خلال تحليله لرواية « كفاح طيبة » لنجيب محفوظ (ص ٣٠) « تأملات في عالم نجيب محفوظ » : « والصدفة عنده ليست غير

إلخ . وبعضها الآخر أصابه التحريف نتيجة لأن المصطلح العربي القديم عندما استعمل في العصر الحاضر حمل دلالة غريبة الأصل ، بالإضافة إلى دلالة القديمة ، وذلك مثل مصطلحات :

« الشكل » و « الراوي » و « المضمون » و « المفارقة » و « الهجاء » ؛ فكل من هذه المصطلحات له دالتان إحداها تقليدية والأخرى حديثة وافدة .

والمضامين النقدية العربية الأصلية ، التي لم يصبها هذا الداء ، أصابها داء آخر هو التعبير عنها بلفظ آخر مع وجود اللفظ الأصل ، على نحو نشأ عنه تعدد الألفاظ الدالة على مدلول واحد ؛ وذلك مثل حديث الإنسان إلى نفسه في الأدب ؛ فقد كان النقاد يطلقون على هذه الظاهرة لفظ « التجريد » ، ثم أصبح اللفظ الشائع الذي يدل عليها الآن منقولاً من الفرنسية « منولوج » ، أو مترجماً إلى « حديث النفس » ، على الرغم من انزواء اللفظ العربي الأول داخل الكتب التقليدية في مجال الشعر .

هذه التسمية التي يعيشها الفكر العربي في مجال النقد القصصي كانت من أبرز الأسباب التي أدت إلى اضطراب المصطلح في هذا المجال . ذلك لأن المصطلحات في الوطن العربي لم تنشأ نشأة طبيعية تلائم حاجة الإبداع الأدبي للأدباء العرب ، بل إن كثيراً من المفاهيم النقدية التي أدخلت إلى الساحة العربية جاءت جاهزة قبل أن تنشأ الأعمال الأدبية التي تنطبق عليها ؛ وهذا ما جعل قضية المصطلح في الوطن العربي تبدو قضية ترجمة وتعرريب في المحل الأول . والدليل على ذلك أن النقاد الذين حرصوا على تحديد ما يقصدونه من المصطلحات التي يستخدمونها ، وجعلوا لها ثباتاً في شأها كتبهم - أو في ذيلها - اكتفى أكثرهم بوضع المقابل الأجنبي إزاء ما يقترحه من ألفاظ عربية ، مثلاً فعل محمود الربيعي في كتابه « نقد الشعر » ، ودربني خشبة في كتابه « علم المسرحية » ، وفي « الملهة بين المسرحية والقصة » ، ونجيب فائق أندراوس في كتابه « المدخل في النقد الأدبي » ، وفسر الباقون مصطلحاتهم تفسيراً مستقى من المراجع الغربية . والذين لم يفسروا المصطلحات الوافدة أطلقوها على ظواهر عربية لا تنطبق عليها ، فارتبط مدلولها بها أيضاً . لكن النقاد العرب لم يترجموا عن لغة واحدة ، ولم ينتهجوا منهجاً واحداً في الترجمة ، فجاءت مصطلحاتهم كما رأينا . فالمصطلح الواحد قد يكون ذا مفهومين أحدهما إنجليزي والآخر فرنسي ، له شكل منقول وآخر معرب ، وثالث يترجم المدلول الاصطلاحي الأجنبي ، ورابع يترجم المدلول اللغوي بالإضافة إلى المدلول الاصطلاحي . وانظر مثلاً إلى تعدد هذه الأشكال الاصطلاحية التي أطلقها النقاد على ما يسمى في الفرنسية « Monologue » ، وفي الإنجليزية « Soliloquy » ، إذ يطلقون عليه الكلمات الآتية :

منولوج - مناجاة - مألكة - حديث النفس - الحوار الدائ - حوارات باطنية . فالأول نقل المصطلح الفرنسي كما هو ، والثاني والثالث حاولا ترجمة المدلول الاصطلاحي ،

التي تولف لخدمة الحكاية تطلق عليها « أفعالاً » ، والأعمال التي لا تصلح للتوظيف تطلق عليها « أحداثاً » أو « حوادث » .

ومن النماذج التي تبرهن على ذاتية المفاهيم الاصطلاحية أيضاً مصطلح القصة القصيرة « short story » فإن الجدل الذي دار بين النقاد حول هذا المصطلح كان حول أفضلية استعمال عبارة « القصة القصيرة » ، أو عبارة « الأقصوصة » لكن فتى الإيباري في كتابه « عالم تيمور القصصي » يهيج نهجاً آخر ، إذ يستخدم عبارة « القصة القصيرة » للدلالة على هذا الشكل في الأدب الأجنبية ، في حين يستخدم كلمة « أقصوصة » للدلالة على الشكل نفسه في الأدب العربي . ويلتزم بذلك في كل كتابه .

بعد كل هذا يمكن القول بأن اللغة الاصطلاحية في مجال النقد القصصي في الوطن العربي لا تتميز بالدقة والتوحد والشموع ، بل هي قريبة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها ، وتعدد المدلولات التي يحملها اللفظ الاصطلاحي الواحد ، وذاتيتها ، على نحو أدى إلى غموض دلالات هذه اللغة وغميها .

ولاشك أن هذا كان نتيجة لمجموعة من الأسباب التي تتعلق ببعضها بالظروف العامة التي يعيشها الوطن العربي ، وبعضها الآخر بظروف خاصة بمجال النقد القصصي ذاته .

من هذه الأسباب :

١ - أن الباحث في المدلولات الاصطلاحية الخاصة بميدان النقد القصصي في الوطن العربي يفاجأ بأن معظم هذه المدلولات غريبة الأصل ، وأنها ترتبط بحركة الفكر الأوروبي ، وتسير بحسب تطوره العام ؛ فمن بين خمسمائة مصطلح أخرجتها من أكثر من مائة كتاب من النقد القصصي في الأدب العربي لم أجد فيها إلا على حوالي ثلاثين مصطلحاً تحمل مضامين عربية الأصل . وذلك مثل مصطلحات : « النادرة » ، « القصص » ، « السيرة » ، « المقامة » ، « الشكل » ، « المضمون » ، « الحديث » ، « المفارقة » ، « الطريقة » ، « السر » ، « المخازي » ، « الحوار » . . . وغيرها .

ومن اللافت للنظر أن معظم هذه المصطلحات مصطلحات عربية قديمة ، وأن ما استحدث من مضامين نقدية قصصية في الساحة العربية في العصر الحديث لا يعدو بضع تسميات محلية لا يرقى كثير منها إلى درجة الاصطلاح العام ؛ وذلك مثل « جميل الستينيات » ، « وجيل السبعينيات » ، « المدرسة الحديثة » في مصر ، « الرواية البعثية » في العراق ، « الرواية الحربية » في الجزائر .

على أن بعض المصطلحات العربية القديمة التي بقيت حتى اليوم لا يتحمل بالتحديد والوضوح ؛ إذ أين الحد الذي يفصل بين « النادرة » و « الطريقة » و « السر » و « الأحدث » . . .

والرابع والخامس والسادس حاولوا ترجمة المدلول الاصطلاحي والمدلول اللغوي معا ، فجاءت عباراتهم مكونة من مقطعين كالمصطلحين السابقين الإنجليزى والفرنسى . وأصبح المصطلح له مفهوم غريب وعدة مفاهيم عربية .

٢ - ومن الأسباب التي زادت من اضطراب المصطلح القصصى في الوطن العربى تعدد البيئات الثقافية ، وصلاية الحدود المصنوعة بين الأقطار العربية ؛ ففي العراق والأردن ومصر والسودان تسود الثقافة الإنجليزية ، وفى سوريا ولبنان والمغرب العربى تسود الثقافة الفرنسية ، وفى كل قطر عربى تتحدد الثقافة السائدة حسب الاتجاه السياسى السائد ، على نحو جعل المصطلحات فى المغرب العربى وفى لبنان وسوريا تتخذ اتجاهها فرنسا ، وفى مصر والسودان والعراق تتخذ اتجاهها إنجليزيا . وفى كل قطر يجتهد النقاد اجتهداً فردياً لنقل المفاهيم الغربية ؛ فبعضهم ينقل ، وبعضهم يترجم ، وبعضهم يعرب ، وكل ناقد يختار الكلمات العربية التى يحس هو أنها تحمل دلالات المصطلح الاصل ؛ فكثرت العبارات الدالة على مصطلح واحد ، وتعددت المفاهيم المؤداة بعبارة واحدة . « فالمقالة » عند ناقد فى مصر (ص ١٥٢ - سيد النساخ : « فن القصة القصيرة » - يطلق عليها ناقد من العراق (ص ٦٨ - فاضل ناسر : الأقلام نيسان سنة ١٩٨٦) لفظ « مقاصات » ، وقصة المتولوج « عند يوسف الشارون (ص ٣٦ القصة القصيرة) هى عند شجاع العمان من العراق (ص ٢٣ الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) « قصة تيار الوعى » ، وهى عند مؤيد الطلال من العراق أيضاً « قصة الجدار الأصم » (ص ٨٤ - مؤيد الطلال : « الواقعية الاجتماعية فى القصة العراقية » . وسيزا قاسم تنقل كلمة 'Motif' إلى العربية كما هى موتيف ، وتجمعها على « موتيفات » . أما رضا كحالة فى « الألفاظ المعربة الموضوعية » فيترجمها بكلمة « الصيغة » ، ثم يأتى عباس العوفى من العراق (الأقلام ص ١٤٢ عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) فيجعل كلمة « الصيغة » ترجمة لكلمة Tense . وسيزا قاسم فى مصر تطلق كلمة « الثفرة » على الفترات الزمنية التى يتركها الكاتب بين أجزاء روايته ، اعتماداً على تحليل القارىء لها (ص ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٤ ، ٦٤ وبناء الرواية » ، فى حين يطلق محسن الموسوى على المصطلح نفسه كلمة « الطفرة » (ص ٣٨ « عصر الرواية ») فى العراق .

وفى مصر يطلق محمود أمين العالم عبارة « السرد التفريرى المباشر » (ص ٣٧ - ثلاثية الرفض والهزيمة) ، فى حين يطلق شجاع العمان من العراق على المصطلح نفسه « السرد الأفتى التقليدى » (ص ٢٠ الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) . وفى الوقت نفسه يطلق عليه علوط محمد من المغرب لفظ « الحكى الكرونولوجى » ، (ص ٣١٨ الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) .

٣ - ومن الأسباب التى أدت إلى اضطراب مصطلحات النقد القصصى تلك الطريقة التى سار عليها تطور هذه المصطلحات فى الوطن العربى .

فقد ظهرت منذ بداية النهضة الأدبية الحديثة فى الوطن العربى أشكال جديدة من القصص الغربى المترجم أو المقتبس ، ويعد التراث القصصى العربى من جديد على صفحات المجلات والكتب ، وكتب كثيرون من الأدباء والصحفيين قصصاً يقلدون فيها القصص المترجم أو القصص الموروثة ، فوجد النقاد أنفسهم فى حاجة إلى لغة تصف هذا الإنتاج وتقومه ، فاجتهد كل ناقد أو أديب اجتهداً ذاتياً حسب ثقافته ورؤيته ؛ فمنهم من نقب عن المصطلح العربى القديم ، ومنهم من عرب المصطلح الأجنبى ، ومنهم من وصف ما يريد بعبارة لغوية عامة ، فالمويلحى الأب - مثلاً - يؤثر لفظ « حديث » للدلالة على ما كتبه تحت عنوان « حديث موسى بن عمام » ، وجاء ابنه بعده فأطلق على قصته لفظ « حديث » أيضاً . ولفظ « حديث » من الكلمات القرآنية الدالة على القصص . وحافظ إبراهيم يختار كلمة « لىلى » ، وبعض الكتاب الآخرين يطلقون كلمات « القصة » و« الرواية » و« المسامرات » (راجع ص ١٢ « المقتطف سنة ١٨٨٣) وكلها ألفاظ عربية تدل على أشكال قصصية متنوعة ، كالقصة الطويلة والقصة القصيرة والمسرحيات وكتب السمر .

أما الشيخ محمد عبده فيطلق كلمة « رومانيات » على هذا المدلول ، وهى كلمة معربة عن الفرنسية (راجع يوسف نجم ص ٨٧ ، « القصة فى الأدب العربى الحديث ») . والمصطلحات التى استخدمها الأدباء والنقاد فى هذه المرحلة المبكرة كانت قليلة العدد ، تلائم الحركة النقدية المتواضعة حينئذ . ومعظمها كان يعبر عن الأنواع القصصية ، كالقصة الاجتماعية الاخلاقية ، والقصة التاريخية ، والقصة الحبية ، أو يعبر عن المحتويات البارزة فى القصة ، كالشخصيات والسرد والمحدثات ، تعبيراً عاماً غير محدد . فكلمة رواية كانت تطلق على القصة الطويلة والقصيرة وعلى المسرحية والتاريخ ، وكذلك كلمة « قصة » وكلمة « رومانيات » . ولم تكن هناك حدود فاصلة بين الدلالات اللغوية للمصطلح والدلالة الاصطلاحية . ولم يكن المصطلح محمداً ، بل كان يؤدى معنى عاماً ؛ فإذا رغب أحد النقاد فى تحديد مدلوله أضاف إليه مجموعة من التواضع ، كان يقول « رواية تياترية » ، أو « رواية تمثيلية » ، للدلالة على المسرحية (الضياء ١٥ أبريل سنة ١٨٩٩) ، أو « رواية أدبية » ، أو « رواية حبية » (ص ١٢ « المقتطف » ، السنة الثامنة سنة ١٨٨٣) ، أو غير ذلك .

ثم أخذت المفاهيم القصصية فى التطور والحركة حتى وصلت إلى ما هى عليه اليوم . لكن هذه المفاهيم اتخذت شكلاً خاصاً فى تطورها ، صيغ الحركة الاصطلاحية بطابع خاص ؛ ذلك لأنها لم تتخذ شكل النمو الطبيعى الذى تنفرع فيه المفاهيم الأصلية إلى مفاهيم فرعية ، تكون أهم منها أو أخص ، أو أكثر تفصيلاً أو تحديداً ، حسبما تتطلبه الحاجة ، وحسب تطور الحركة الفكرية العامة فى الوطن العربى ، وإنما اتخذت شكل الدفعات السريعة الوافدة من الغرب ، كل دفعة تأتى معها بمجموعة من المفاهيم التى تعزل من المفاهيم التى كانت

« تمثيلية » يحمل معنى جديداً ارتبط بما أسماه الشكليون الروس « السرد المتهدى » ، وذلك بأن يدع الراوى الشخصيات تتكلم ويقتصر عمله مو على التعليق الذى يعلق به على الحوار ؛ أى أن عمل الراوى يقتصر فى التمثيلية على الإشارات المتعلقة بالمشهد (راجع ص ١٣ شجاع العائى - الأقلام عدد ١١ ، ١٢ سنة ١٩٨٦) .

ومن الأمثلة أيضاً عبارة « القصة الصغيرة » ، التى أطلقها العقاد على الأقصوصة أو القصة القصيرة short story . ثم جاء البنانيون فجعلوا عبارة « القصة الصغيرة » مرادفاً لما أسماه « الأرصاء » ؛ وهو قصة صغيرة داخل القصة النرجسية (راجع ص ١٢٩ ، ١٣٠ شجاع العائى - الأقلام ، نيسان سنة ١٩٨٦) .

وهناك أمثلة كثيرة من الأشكال الاصطلاحية التى كانت تستخدم للتعبير عن مفهوم أو أكثر ، ثم جاء نقلة الخمسينيات أو نقلة السبعينيات فحملوها مفاهيم جديدة ، مثل « الوصف » و « السرد » و « الراوى » و « المتلقى » وغيرها .

٤ - وما شارك فى اضطراب المصطلحات القصصية وتعدد دلالاتها ، أن أكثر هذه المصطلحات ليست خاصة بالنقد القصصى ، بل هى مقترضة من ميادين أخرى ، أو تشمل الأشكال الأدبية بعامة ، وذلك مثل مصطلح « الشخصية » و « الرعى » المقترضين من « علم النفس » ، ومثل مصطلح « القدر » و « الصدفة » المقترضين من الفلسفة ، ومصطلح « الحبكة » و « الذروة » المقترضين من النقد المسرحى ، ومصطلحات « الشكل » و « المضمون » و « الأسلوب » ، التى تشمل النقد الأدبى بعامة .

كل هذا ، بالإضافة إلى ولع بعض النقاد باستخدام الأساليب الأدبية البنيانية فى لغة النقد ، أدى إلى ما أشرنا إليه سابقاً من إصابة المصطلحات القصصية بالاضطراب والغموض . ولا يخرج من هذه الأزمة التى تعانىها لغة النقد القصصى فى الوطن العربى إلا بالجهود التى تعمل على توحيد هذه المصطلحات وتنظيمها بأسلوب علمى يتمشى مع التقدم الذى أحرزته دراسات المصطلحات وتبويبها وتحديد مفاهيمها ؛ وهذا ما نطمح فى إنجازه إن شاء الله .

سائدة ، أو تحمل محلها ، أو تفسرها تفسيراً جديداً . ولم يرهق المترجمون والنقلة أنفسهم فى تلمس أشكال اصطلاحية جديدة ، ترتبط بالأشكال السابقة برباط منطقى يعطيها سمة الاستمرار والاتصال ، بل استعملوا كثيراً من الألفاظ التى كانت ومازالت تستعمل للدلالة على مفاهيم نقدية ، حل محل جعل اللفظ الواحد يحمل أكثر من مدلول . وذلك مثل مصطلح « القصة الخيالية » الذى استخدمه حمدى حماد سنة ١٩١٠ (راجع ص ٦٦ سيد النجاج - « تطور القصة القصيرة فى مصر ») لجعله شكلاً مضاداً للقصة التى بمعنى « الخبر » ، أى التى تفص ما حدث من وقائع بالفعل . وظل هذا المصطلح يؤدى هذا المفهوم إلى جوار مصطلحات أخرى .

وبعد مدة من الزمن وفد من الغرب تفسير جديد جعل القصص أنوعاً ؛ منها الواقعى ، ومنها غير الواقعى ؛ فالقصص الواقعية الطويلة التى يطلق عليها كلمة novel أطلق عليها بعض النقاد كلمة « رواية » ؛ والقصص التى يطلق عليها كلمة fiction أطلق عليها هؤلاء النقاد كلمة « قصة خيالية » .

ثم جاء تيار البنيانية بمصطلحاته فاستخدم نقلة المصطلحات البنيانية عبارة « القصة الخيالية » استخداماً خاصاً لأنهم نقلوا تقسيم « توماشفسكى » للقصص إلى « مبنى حكاى » و « متن حكاى » ، وجعلوا عبارة « القصة الخيالية » شكلاً اصطلاحياً يعبر عن مدلول هذا المتن الحكائى أو ما يقارب الحكاية المتخيلة داخل القصة (راجع ص ١٧ - شجاع العائى ، الأقلام عدد ١١ ، ١٢ / ١٩٨٦) وهكذا أصبح اللفظ الواحد يحمل ثلاثة مدلولات ، ظلت كلها مستعملة نتيجة لقصر المدة الزمنية التى يجرى فيها هذا التغيير .

ومن الأمثلة أيضاً عبارة « تمثيلية » ؛ فقد كانت فى أواخر القرن الماضى تطلق مقرونة بلفظ « رواية » للدلالة على المسرحية ، فيقولون « رواية تمثيلية » (راجع الضياء ، أبريل سنة ١٩٩٩) . ثم تطور لفظ رواية وأصبح يدل على القصة الثرية بعامة ، ثم حل « القصة الواقعية الطويلة » فحسب ، وأصبح لفظ تمثيلية « يدل على ما يطلق عليه الآن مسرحية » ، ثم انفرد لفظ تمثيلية بعد ظهور الإذاعة للدلالة على الشكل القصصى التمثيل الإذاعى ، ثم جاء تيار البنيانية فجعل لفظ

أهم المصادر والمراجع

- ١ - درينى خشيبة [ترجمة] « عالم المسرحية » تأليف آلردس نيكول ، مراجعة على فهى ، ط . مكتبة الآداب د . ت .
- ٢ - السيد الورقى « المجاهات الرواية العربية المعاصرة » ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ .
- ٣ - سيد قطب « النقد الأدبى ، أصوله ومناهجه » ط . دار الشروق سنة ١٩٨٣ .

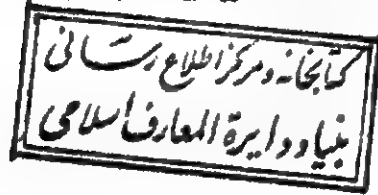
- ١ - إبراهيم أنيس « دلالة الألفاظ » ، ط . الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٠ .
- ٢ - إدوار حليم [ترجمة] « الملهاة فى المسرحية والقصة » تأليف ل . ج . يونس ، مراجعة درينى خشيبة ، ط . الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٥ .
- ٣ - إنجيل بطرس سمعان « بين الروائى والرواية » ط . الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٢ .

- ٢٩ - محمود تيمور «دراسات في القصة والمسرح» ، ط . وزارة التربية والتعليم د . ت .
- ٣٠ - محمود الريس «قراءة الرواية» ، ط . دار المعارف سنة ١٩٧٤ .
- ٣١ - مؤيد الطلال «الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية» ، ط . دار الرشيد للنشر سنة ١٩٨٢ .
- ٣٢ - نبيل راجب «دليل الناقد الأدبي» ، ط . مكتبة غريب د . ت .
- ٣٣ - نجيب فائق أندراوس «المدخل إلى النقد الأدبي» ، ط . الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٤ .
- ٣٤ - يحيى حتى «خطوات في النقد» ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ .
- ٣٥ - يوسف الشاروني «القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً» ، كتاب الهلال عدد ٣١٦ سنة ١٩٧٧ .
- ٣٦ - يوسف نجم «القصة في الأدب العربي الحديث» ، ط . دار الثقافة بيروت سنة ١٩٦٦ .
- ٣٧ - يوسف نور عوض «الطيب صالح في منظور النقد البنيوي» ، ط . مكتبة العلم جدة .
- ٣٨ - يوسف نوفل «القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ» ، ط . النهضة العربية ١٩٧٧ .
- ٣٩ - E.M. Forster , "Aspects of the Novel". Penguin Books , 1978 .
- ٤٠ - Walter Allen , "The English Novel". Penguin Books , 1978 .
- ٤١ - مجلة المجمع العلمي بدمشق .
- ٤٢ - مجلة اللغة العربية بالقاهرة .
- ٤٣ - مجلة مجمع اللغة العربية ببيروت .
- ٤٤ - مجلة مجمع اللغة العربية بالأردن .
- ٤٥ - مجلة اللسان العربي .
- ٤٦ - المصطفى منذ ١٨٧٦ م حتى ١٨٨٩ .
- ٤٧ - الهلال منذ إنشائها حتى سنة ١٩٣٧ .
- ٤٨ - الرسالة سنة ١٩٤١ م .
- ٤٩ - الضياء سنة ١٨٩٩ م .
- ٥٠ - البيان يناير سنة ١٩١٩ م .
- ٥١ - فصول المجلد الثاني ، العدد الثاني ، والمجلد الثاني ، العدد الرابع .
- ٥٢ - الأعلام عدد سنة ١٩٨٦ ، العددان ١١ ، ١٢ نشرين الثاني ، كانون الأول سنة ١٩٨٦ م والعدد العاشر السنة العشرين سنة ١٩٨٥ ، السنة الحادية والعشرون كانون الثاني سنة ١٩٨٦ ، العدد الرابع نيسان سنة ١٩٨٦ م .
- ٥٣ - إبداع (الإبداع الروائي عدد خاص يناير سنة ١٩٨٥) ، (مارس سنة ١٩٨٤) ، (يناير سنة ١٩٨٦ م) .
- ٥٤ - الكاتب . أكتوبر سنة ١٩٧٦ .
- ٥٥ - عالم الفكر ، المجلد السابع عشر ، العدد الأول سنة ١٩٨٦ .

- ٧ - سيد النجاش «تطور فن القصة في مصر» ، ط . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر سنة ١٩٦٨ .
- ٨ - سيزا أحمد قاسم «بناء الرواية» ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ .
- ٩ - صفوت عزيز [ترجمة] «الرواية الإنجليزية» ، تأليف والتر ألون ، مراجعة مرسى سعد الدين ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثاني رقم ٨ سنة ١٩٨٦ .
- ١٠ - عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» ، ط . دار المعارف سنة ١٩٧٧ .
- ١١ - عز الدين إسماعيل «الأدب وفنونه» ، ط . دار النشر المصرية سنة ١٩٥٥ .
- ١٢ - علي الراعي «دراسات في الرواية المصرية» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .
- ١٣ - علي شلش «في عالم القصة» ، ط . دار الشعب سنة ١٩٧٨ .
- ١٤ - علي بن محمد بن علي الشريف الجرجاني «التعريفات» ، ط . شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ م .
- ١٥ - علي القاسمي «مقدمة في علم المصطلح» الموسوعة المصغرة رقم ١٦٩ سنة ١٩٨٥ وزارة الثقافة والإعلام بالعراق .
- ١٦ - عمر رضا كحالة . «الألفاظ العربية والموضوعة الواردة في المعشر الثالثة ١٩٤٦ - ١٩٥٥» مطبوعات المجمع العلمي العربي سنة ١٩٦٣ .
- ١٧ - فاروق خورشيد «في الرواية العربية - عصر التجميع» ، مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية د . ت .
- ١٨ - فاطمة موسى «بين أدبين» ، ط . الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .
- ١٩ - فتحي الإبيساري «عالم تيمور القصص» ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ .
- ٢٠ - فؤاد دوازة «في الرواية المصرية» ، ط . دار الكاتب العربي ١٩٦٨ .
- ٢١ - كمال عياد ترجمة «أركان القصة» ، د «فورستر» ، الألف كتاب رقم ٣٠٦ سنة ١٩٦٠ ، ط . دار الكرنتك .
- ٢٢ - مجدي وهبة «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» ، ط . دار المعارف .
- ٢٣ - محمد جبريل «مصر في قصص كتابها للعصرين» ، ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ .
- ٢٤ - محمد رشاد الحمزاوي «المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنسيقها» ، ط . دار الغرب الإسلامي ، بيروت ط . أولى ١٩٨٦ .
- ٢٥ - محمد غلاب «الحركة الروائية في أوروبا» ، سلسلة كتب ثقافية ، رقم ٤٩ مايو سنة ١٩٦٠ .
- ٢٦ - محمد مندور «الأدب ومذاهبه» ، ط . دار نهضة مصر .
- ٢٧ - محمود أمين العالم «تأملات في عالم نجيب محفوظ» ، ط . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٠ .
- ٢٨ - محمود أمين العالم «ثلاثية الرفض والهزيمة» ، ط . دار المستقبل العربي سنة ١٩٨٥ .

الإيطوبيا والإيطوبيات الكلمة والأصناف والدلالات

عبد العزيز زبيب



لم الكتابة عن الإيطوبيا وعن آثار عدت في عهدها وفي مواطن نشأتها غروجا عن القياس أحيانا ؟ لقد اختزل الاستعمال الجاري ، حتى بين أهل الأدب أحيانا ، المصطلح الذال في واحد من معانيه المستهجنة . غير أن ما آلت إليه كلمة إيطوبيا منذ أن نحتها طوماس مور وغنون بها مؤلفه الشهير في عام ١٩١٦ ، لا يقتصر عليها ؛ فهناك حدود فلسفية وأدبية أخرى مُبْخ معناها الأصل الدقيق وابتذل ، كلفظ « فلسفة » مثلا ، أو « تفلسف » ، أو « ميتافيزيقا » ، أو « مثالية » ، أو « جدلية » ، أو « أفلاطونية » ، ... والغائمة تطول .

يتبع ذلك أننا ستحاول في هذه الدراسة تضمين الكلمة محتواها الفلسفي التقني ، وتدقيق معناها الذي سلبها إياه التعبير الشائع . وثمة أيضا صعوبة ثانية يتوجب علينا تلليلها ، أو على الأقل فهم أسبابها ، ومفادها أن مفهوم الإيطوبيا لا يخلو ، حتى في حقل النقد الأدبي ، من غموض ناجم عن اتساع هذه الكلمة لمعان ومدلولات فلسفية ، وإنشاءات جمالية متباينة أو متضادة أحيانا ؛ فقلنا أجمع مؤرخو الطوباوية (*) على تعريف مشترك مهما كان هاما ؛ فمفهوم من يحددها من جهة الغايات ، وآخر من جهة الوسائل ، وثالث من جهة التأليف . ومما يزيد هذا الغموض لبساً انسياق بعض الشراح العرب إلى ترجمة لفظ إيطوبيا بلفظ طوبى^(١) ؛ وهي - في تقديرنا - ترجمة خاطئة (راجع الجزء المخصص هنا لطوماس مور) .

تنهض كالأرواح المستحضرة ، في ظروف تاريخية تتميز بتمزق الوجود الاجتماعي (***) .

إن ما يقارب بين الإيطوبيات ويضفي عليها شيئا من الوحدة الدلالية هو بعض الشبه بين إنشاءاتها الفنية وحدوسها الحسية ، وهو أيضا التواصل بين موضوعاتها ، من جهة أنها طلب المفقود . أننا ما يميز بينها فأغراضها النوعية ومضامينها الفلسفية . يتبع ذلك أننا نبدا في هذا المبحث بالتمييز بين الأنواع الإيطوبية ، حتى يتيسر التأليف بينها لاحقا . ثم إن مفهوم الإيطوبيا يستعصى ، على الرغم من دقة ظهوره التاريخي ، على التدقيق اللفظي والدلالي . لذلك ستأتى التعاريف ، في هذه الدراسة ، بحسب الأغراض والأصناف ، متجنبين التعاريف العامة التي قد لا تعنى شيئا في هذا الحقل . أننا

هذا من جهة الشكل . أما من جهة المضمون فإن تساؤلا ما انفك يطرح نفسه في أثناء هذا البحث : ما السبب في أن النقد العربي المعاصر لا يُعبر هذا الحقل اهتماما كافيا^(٢) ؟ - في حين لم يكن الأدب الإيطوبى الأوروبي غريبا على رجال النهضة العربية منذ القرن الماضى ، بل لعل إطلاعهم على بعض آثاره وشخصياته قد اقترن عندهم بفكرة البدء ومشروع التجديد (***) .

ثم إن ما يشد انتباه الدارس لتاريخ الأفكار الاجتماعية بصفة عامة والإيطوبية بصفة خاصة هو حركة العودة إلى الأصول الإيطوبية وتواصلها بعد مراحل انقطاع . ثمة ، مثلا ، في تاريخ فرنسا الحديث والمعاصر حقب معينة يستحضر في أثناءها الخلقت أفكار السلف ؛ يوجد من أعلام الإيطوبيا من تدخل مؤلفاته في طق النسيان ، ثم

التدقيق اللغوي فنرجته إلى آخر البحث عند التطرق إلى إيطوبيا طوماس مور . غير أن الفصل النوعي بين الإيطوبيات لا ينفي البتة تداخلها أو تجاوزها في الأثر الإيطوبي الواحد وعند الكاتب الواحد .

ولن تأخذ هذه الأنواع حظها الموفور من الشرح إلا بالوقوف عند أبرزها ، أي عند الإيطوبيا التقنية والعلمية والجغرافية والمدنية . وهو ما يعني لزوماً التضحية هنا بأنواع أخرى نأمل أن نعود إليها في دراسات لاحقة (****) .

١- الإيطوبيا التقنية

١-١- في الأصل كان بروميثيوس :

ارتبطت التقنية بالمعمل واحتلت صدارة الترتيب الأنثروبولوجي والتاريخي . لقد كانت الأحلام التقنية ، كما خلّدتها الميثولوجيا اليونانية ، تبحث عن باندورا الساحرة (Pandore) ، صانعة الخراف الأولى ، لكشف النقاب عن سر قدرتها على تحويل الرخمين الطين إلى آنية صلبة ، تحفظ المذخرات من التلف ، وتصونها من آثار الزمن ، عساها توفر للإنسان جهداً ، وتذلل مشاق . إن عملية التحول الفيزيوكيميائي لا تدرك هنا على أنها كذلك ، بل على أنها نتاج تأثير سلطان خارق يحد في قوى المادة ، الحية والشبيهة بقوى النفس الإنسانية ، استعداداً لهذا التأثير . ولعل الضياء الأول والمدون لهذا الحلم السحيق قد أشع في اليونان القديمة مع مأساة بروميثيوس ، الذي كشف للبشر عن سر التقدم المادي بأن منحهم قس التقنية (techné) ، و « أنشأ كل فنون الإنسان » ، وغرس في البشر « ملكة العقل » ، فكان هذا العقل أداة عملية فريدة ووسيلة بين صورتها الجلية والأصيلة (لُوغوس) ، وآثارها الذنوبية المحدثة للتغيير في عالم البشر وحياتهم . إنه عقل يتمرس في « علامت تفنح الأزهار » ، ويرسم « مدارات النجوم المعقدة » ، و « يختصر الرقم » ، و « يروض الحيوانات » ، و « يبني مراكب » لها « أجنحة من كتان » ، لتحمل البشر فوق المحيط غير المطروق . « لقد قبح هؤلاء خانعين لسلطان الطبيعة الأعمى » كالطفل بكماً وبلا إدراك » ، يتلمسون حياتهم في خدر أشبه بحلم ، ودون مهارة في التجارة ، أو صنع الأجر^(٥) ، إلى أن استنهضهم بروميثيوس (أي نبى المستقبل) للتمرد على آفة الإغريق ، بل على الضرورة الممياء (القدر الإغريقي) ، لتحقيق ذاتهم الإنسانية ، حتى وإن تحققت في نهاية المطاف كما يشاء لها القدر أن تتحقق : فمادام سلطان القدر لا مفر منه فإن قدامى اليونان خيروا في الوقوع تحت أحكامه خصوصاً أقرباء لا أطفالاً قصراً .

إن معنى الضرورة والتقدم التقني ، قبل أن يقصيهما أفلاطون من نموذج المثلث غارق في عمق الميثولوجيا اليونانية ، كما تغنى به تحديد الشاعر إسخيلوس في القرن الخامس قبل الميلاد ، حتى وإن كان معنى مستتراً ، وحتى وإن لم يكن الداعية إليه ، أي بروميثيوس ، إنساناً حقاً بل جباراً عتياً (Titan) شق على زيوس عصا الطاعة ، وتبقى قضية الإنسانية الكاسحة ، ورضى بالنزول إلى أدنى درجات الوجود ، متحملاً آلام الصيرورة (Devenir) المؤلمة : « إن وضعت ثقتي في التشاحن الأحمق / أوأه يا بني الإنسان المحرومين ، أقولها بجرارة : هذه هي الزفريات والصراعات التي ولدتم منها ! »^(٦) .

ومع ذلك لم تغض تلك الإسهامات ، كما قالت بها تراجيديا إسخيلوس ، بالضرورة إلى دورة مغلفة ، فقرة المخيلة عنده كمرئية النزعة ، تقول دوماً : لا للمعطي ، ولا للشئ المكتمل . إنها تشيد الرسوم رجاءً ، وتشحنها في الآن ذاته بالوان من الحلم قلقاً ومركبة ونافية ، حتى تبقى رسوم المخيلة كمدّ النهر ، نهر هيرقليطس ، فاتحاً ذراعيه لوجود هو دوماً مبتدى ومتجدد . يقول بروميثيوس البصير بالمستقبل : « ولا يزال هناك مزيد من الأمور المثيرة للإعجاب في مستودع تخيل^(٧) . ما أعظمه من مستودع لا ينضب له معين ! فعلى امتداد العصور ، ما انفكت غالبية البشر عن كانت المعاناة عظهم الأول في الحياة تحلم ؛ تغازل المستقبل وتروم تقليص الهوة السحيقة بين الوجود والوجود الواجب . ولعل القرن العشرين أقل هذه العصور ثراءً في هذا الحقل ، على حد رأى الرياضى وفيلسوف الوضعيّة الجديدة برتراند رسل ؛ فعصرنا « لا يعرف الإيمان بأحلام الطوباويين » . حتى المجتمعات المثل التي يطفح بها خيالنا لا تعمل إلا على إعادة إنتاج الشرور التي اعتدناها في حياتنا اليومية^(٨) .

بيد أن مثل بروميثيوس كانت قد ألمحت في القرن الماضي خيال الشاعر الألماني جوته ففتح الطبيعة كامل فثته ، واستمد من قوتها حرارة تغاوزه المبدع ، يقول فوشت مبتهلاً إليها : « أيها الروح الجليل ! لقد وهبتى كل شيء ! أجل كل ما طلبت ! فليس سدى أنك وأنت في النار (التقنية) ولت وجهك نحوى^(٩) . أما هيجل فإن إعجابه باليونان القديمة جاوز الفلسفة إلى التراجيديا ، إلى تراجيديا إسخيلوس خاصة ، وإلى ثقّل القدر فيها ؛ فاللاعقلان يضمر في شغافه بذرة العقلان . وفي أصل الثقافة كان صدام بروميثيوس أول وآلام بكر ؛ لقد كان على الإنسان أن يضحي بالحياة ، أي بوحده الجوهري التي تصيله بالطبيعة وصلاً خارجياً وشيئياً ، وأن يقطع معها من أجل أن يكتسب الحرية ويكتشف نفسه مجدداً حذو طبيعة مؤنسنة . ومحولة بفضل الثقافة ، أي بفضل التقنية والعمل بقسميه الذهني والمادي .

بقيت أسطورة بروميثيوس التي انتشرت قديماً بين شرائح المنتجين والحرفيين ذوى النزعات الدينية الأورفية (orphisme) ، تعبيراً عن الأمل في الانعتاق وفي سيطرة على الطبيعة أحكم ، ورمزاً للاتحاد الإنسان الصانع (Homo - faber) مع الكون ، بتوسط التقنية (النار ، الطاقة ، الحرارة) .

وتناقلت آداب الشعوب ، آداب الخاصة والعامة ، أمل الإنسانية المنتجة في أن ترى صور الوجود أقل قتامة ، وأن تتخطى قيد المكان وقصر الزمان : نفى الوجود يحصل ، بدايةً ، بالطفرة الذهنية ، أي بالاستباق الإبتاعي الممكن يبدو محالاً ؛ فندبل علاء الدين وبساط الريح والعارف من الجن ، وغيرها من الصور المبتغاة ، كثيرة في قصص ألف ليلة وليلة ، تلامس حدود الجنون الجميل ، وتشكل مزيجاً طريفاً من الخيالي والعقلاني . ذلك أن صور المخيلة في الإيطوبيات الشعبية شائعة بأوصاف تقنية وخيماوية دقيقة ، تتوسط الوجود وما يجب أن يكون ، فتجيز ، على هذا النحو ، العبور من الأول إلى الثاني ، وتظهر الخيالي من الوهمي ، وتضفي على المحال صورة الإمكان . ولا يكون المحال هنا إطلاقاً بل نسبة وإضافة ؛ فهو الممكن قبل أوانه .

وما مصباح علاء الدين ، من هذا المنظور ، إلا استباق استحضاري لموجود تقى لم يوجد بعد .

١ - ٢ - التقنية والكوزمولوجيا (كمبانيلا - فورييه)

لم تحرر الإيطويا التقنية ، بأتم معنى الكلمة ، منذ أن كُبل بطلها النمطي بروميثيوس ، من حمز الميثولوجيا والسحر والخيما ، ولم تدخل بستان الفلسفة إلا في بواكير الأزمنة الحديثة الأروية . حدث ذلك عندما تحيل الراهب الإيطالي كمبانيلا في مؤلفه مدينة الشمس « ملكة كونية » بسوسها علماء على رأسهم ميثافيزيقي جليل ، أكبر الظن أن يكون صورة لشخص كمبانيلا ذاته ، وينظم العيش فيها ناموس المساواة الطبيعية ، ومشاعة في الخيرات تشمل حتى النساء . وإذا كانت إيطويا طوماس مور (عام ١٥١٦) مديحا للحرية الحديثة وللتسامح الديني ، فإن مدينة الشمس دهوة حازمة إلى مساواة ثيوقراطية تشد ببناء جمهورية ذات تراتبية صارمة ومعقدة ، تذكر بتراتبية أديرة الرهبان المغلفة (١٠) .

غير أن الجانب المدن لهذه الإيطويا لا يخص مبحثنا هنا . نكتفي بحسب بذكر وجه الاختلاف بين كمبانيلا وغيره من مصممي المدن الفاضلة . فلقد درج سائر الطوباويين من أمثال مور (إيطويا) وروسو Discours Sur les sciences et les arts- Discours sur l'inégalité وما بيل Mably: Entretien de Phocion ودون Deschamps mots de l'énigme métaphysique, ديشان appliqué à la philosophie du temps درجوا هم وغيرهم من السائرين على مدى جمهورية افلاطون على احتقار الحرف والمهن ونبد الفنون ، لاعتقادهم أنها سبب الترف والتفاوت بين الناس ، فضلا على أنها عائق أمام المعرفة النظرية ، ولاعتقادهم أيضا أن الترقى الحضاري عموما ، والتقدم المادي والتقني ، على وجه الدقة ، أفضيا إلى انحلال المدنية الأولى البريئة ، ثم إلى انحلال الملكيات الزراعية الاجتماعية القروسطية ، وإلى ظهور التحيز الخاص وقرنزه . لذلك دهوا ، في ظاهر قولهم على الأقل ، إلى الزهد والشطف الإسبارطي حفاظا على الفضيلة والخصال الإنسانية .

وعلى نقض هذا الموقف المساوي (égalitariste) العجرف ، يقف مشاهير الفلاسفة العقلانيين من أمثال فولتير وكندورسيه (Condorcet) ودهيرو ، والفيزيوقراط (physiocrates) في فرنسا ، وكانط ثم هيجل في ألمانيا ، وفرنار دي مانتفيل (Bernard de Mandeville) (١١) وأدم سميث (A. Smith) في إنجلترا . كانت فلسفات هؤلاء ، على اختلاف مصادرها وموضوعاتها ومناهجها ، تتفق على تمجيد أنوار التقدم ، وقرى في المساواة المدنية - لا المساواة الطبيعية التي آمنت بها - وهما ، وأما لا تعدوا أن تكون في المجتمعات الحديثة من رواسب المجتمعات البدائية و المتوحشة ، التي قدر لها الاندثار أمام الترقى .

وتكمن طرافة كمبانيلا في كونه ، وهو من المتقدمين ، توصل إلى التوفيق بين التقدم الحضاري والمساواة المدنية ؛ بين الترقى المادي التراكمي والفضيلة الأخلاقية ، توفيقا لن تثبت مبادئ النظرية ويصفه

الاستدلالية إلا في حقبة تاريخية متأخرة ، أي في القرن التاسع عشر ، مع شارل فورييه وأتباع سان سيمون ثم ماركس . يمدح كمبانيلا في مدينة الشمس النهضة العلمية التي كان أحد رجالها ، ويدعو إلى إثراء الاكتشاف والاختراع ، مؤمنا بأن الترقى المادي شرط الكمال الروحي . وطلب السعادة ممكن واجب ، إذ لا وجود في ميثافيزيقاه إلا للخير ، فاللوهية لا تكون علة للشر ، لا للشر المادي ولا للشر المعنوي ؛ لأنها لو كانت كذلك لانشطرت على نفسها ، والحال أنها - أصلا وتعريفا - لا تقبل القسمة . الله في رأى الراهب المسيحي كمبانيلا علة أولى ومبدأ عام ، لا يتدخل - بعد خلق العالم - في نسق العمل الثانية أو الفرعية . والطبيعة وحدها فاعلة ، علة ومعلول ، في كل ما كان في حيز حقلها الشاسع . الخير من أمر الله ، أما الشر ، معنويا كان أو ماديا ، فمن فعل الإنسان الذي صار في ذلك المسؤل الواحد . لقد حدا هذا الطرح ببعض معاصري كمبانيلا إلى اتهامه بالهرطقة ، بل بالإلحاد أيضا . وعلى هذا النحو استحوذ هذا الراهب الذومينيكي - والذومينيكيون كانوا من أكثر رجال الكنيسة ثقافة وأعتاهم - على مبدأ حرية الاختيار الذي حصرتة الذبانة المسيحية في نطاق حياة الفرد الوجدانية ، وسحب على نشاطه الخارجى في مواجهة الكون . صحيح أن للكون ولكواكبه بصفة خاصة ، في رأى كمبانيلا ، تأثيرا على حياة البشر ، لكنه لا يحصل إلا بواسطة الحواس وحدها . أما العقل فميزته وخاصته تحرير الإنسان من الضرورة الطبيعية . هكذا يستحيل مبدأ حرية الاختيار في ميثافيزيقا كمبانيلا إلى حرية شاملة ذات دلالة حديثة : لقد صار في مقدور الإنسان أن يستلهم جميع ملكاته الذهنية وقواه الجسمانية ، ولم يعد الترقى في الدنيا وهما بل تعبيرا جهاثا عن الحرية ، التي صارت كسبا يشترط التخلص من سلطان الطبيعة بفضل العلم والتقنية . تنتهى السعادة المدنية يستوجب أقصى حدود التطور المادي . وعلى الإيطويا أن تكتشف هذا المذى القاصي ، وأن تروى مسالكه .

وقد ولت إيطويا التقنية - مثلها مثل علوم عصرها التي بدأت تقطع صلاتها مع الإرث الاسكولائي - وأت بصورها نحو المستقبل ، من جهة أنه صار موضوعا جديدا لتوقعات علوم الطبيعة ، انطلاقا من قواعد الاختيار واستدلالات العقل معا . ويُعد كمبانيلا ، إلى جانب صديقه الفرنسي الفيلسوف المادي جاسندي (Gassendi) ، من أوائل المناهضين لنسق أرسطو وأجروهم في بداية العصر الحديث .

تقع مدينة الشمس (Civitassolia) كما تخيلها كمبانيلا على جزيرة سيلان بالمحيط الهندي . وقد اكتسب أهل هذه « الجمهورية الفلسفية » المثل جميع المعارف النافعة ، فجاوزت اختراعاتهم ما عرفته أوروبا في نهضتها (الطباعة والبارود والبوصلة) إلى ابتكار فن الطيران ، بدون أجنحة ، ونظارات تمكن عين الإنسان من اكتشاف كواكب كانت إلى ذاك الوقت مجهولة . والرّاجح أن كمبانيلا « تنبأ » في عام ١٦٠٢ بالتلسكوب الذي سيصنعه جاليليه بعد بضعة سنوات ، أى في عام ١٦٠٩/١٦١٠ . وأمكن لسكان هذه الجزيرة صنع سفن عظيمة تطوف البحار بدون مجاديف ولا أشعة ، بل بفضل مراوح وعجلات ميكانيكية الحركة . ولعل أصعب ما في صناعاتهم « الأبراق الصوتية » التي تحمل إلى أسماعهم تناغم السماوات إنهم يرغبون في

معرفة حركة الكواكب وتناسق دوراتها ، لاختيار التوقيت الأنسب للزواج وللزواج الجنسي ، فيكون النسل خالصاً من الشوائب والمعادن ، وتكون المدينة متلائمة مع نظام الكون كاحسن ما يكون التلاؤم (١٣) !

ويعتد موقع كامبانيا الفكرى مزدوجاً إزاء الإرث الوسيط ، فهو من ناحية نقدى ، ومن ناحية أخرى محافظ على بعض سمات « العلوم الإخفاية » ، كالتنجيم والسحر وغيرها مما انتشر سراً في أديرة بعض الرهبان المتهرطين في أواخر القرون الوسطى . غير أن حدساً طوباوياً ينبعث من رؤية كامبانيا التقنية والمستقبلية ، ليدرك ما تطرقت إليه الفيزياء الناشئة عصره : الثورة العلمية تستوجب تمثلاً للعالم جديداً ، تتغير معه معطيات العلم ، وشروط التجربة ، وقواعد الاختبار والتوقع .

لقد حقق التقدم العلمى والثورة الصناعية بعض رسوم الإيطوبيا التقنية كما تحيلها كامبانيا ، لا من حيث هي صادقة بخصوص المستقبل ، بل من حيث هي صور الأمس المرجوة . غير أن التحول الصناعى المائل عندما تم في أوروبا وأمريكا كان مصحوباً بترعة أدبية وفكرية ومنتظية ، جذدت معها الإيطوبيا آمالها العلمية والتقنية ، التى ضمنتها هذه المرة رسوماً اجتماعية أثرى وأدق ، وأكثر تنوعاً . فعلى الرغم من ظهور نزعات علموية (فى الفلسفة) بشرت بها ، فى فرنسا ، مدرسة « الإيديولوجيين » (علم الأفكار) التى أسسها التكنوقراط وترعّمها دوستيت دى تراسي (Destutt de Tracy) ، والتى تعود أصولها الفلسفية إلى كوندياك (Condillac: 1715-1780) بل إلى جون لوك أيضاً ١٦٣٢ - ١٧٠٤ (J. Locke) ، وعلى الرغم كذلك من ظهور التصنيفات الوضعية للعلوم التى صاغها سان سيمون ومن بعده أوجيست كونت ، فإنها لم تضع حداً للحلم الإيطوبى . ولعله من المفارقات التاريخية أن أسست إيطوبيا العلم والتقنية فى النصف الأول من القرن الماضى أكثر إلحاحاً وأشط شروطاً ! أجل فليس من شيم الطوباوى الشهير شارل فوربييه ١٧٧٢ - ١٨٣٧ (Ch. Fourier) الذى استعار من قانون الجاذبية الكونية النيوتونى نموذجاً لنظريته الاجتماعية ، أن يتحلى بالصبر وهو يشاهد الآثار الأولى للثورة الصناعية على الطبيعة ! متى كان الطوباويون من الصابرين ؟

يعتقد فوربييه أن نظام المدينة مرآة عاكسة لنظام الكون ، تماماً مثلما أن الثان مرآة وفيه للأول . فما فوضى الطبيعة وشواذها الرأهنة ، فى نظره ، إلا قضية لأزمة لفوضى المدنية فى عهدها الراهن . إن تعاضد أفعال الله مع أعمال البشر هو الذى سيقود الإنسانية فى عهد خلاصها وصفاتها إلى إحداث تغييرات عميقة فى نسق الطبيعة . آنذلك تتخلص البحار من ملوحتها ، وتكتسب طعماً شبيهاً بمذاق شراب الليمون يسمى « خلّ الأرز » . أما وحوش البحر ، التى يتناسب وجودها وحالة الحضارة المتفسخة ، فستعرض لتحل محلها أنواع حيوانية جديدة ومصطفاة من الخدم البرصائين (serviteurs amphibies) ، وستعمل الجاذبية الكونية وفق قواعد جديدة فى تمام التناغم ، مثلها فى ذلك مثل « الجاذبية الانفعالية » الإنسانية (attraction passionnelle) ، وتتحور الغرائز والأهواء البشرية من جميع العوائق ، ويرضى الفرد من رغباته كلها دون قسر أخلاقى أو قيد مادى . وحتى الحشرات المؤذية تستحيل إلى دويبات مستلطفة !

عندها تنهض المدينة المتناغمة مكان « المجتمع المنحضر » ، فتظهر إلى الوجود مخلوقات جديدة ، ويصبح فى مقدور الإنسان أن يجعل طوع إرادته مضاداً للقرش (anti-requin) ، يستعين به على صيد الأسماك ، ومضاداً للحوت (anti-baleine) ، لجزر المراكب العملاقة ، ومضاداً للأسد (anti-lion) ، للسفر والترحال . ويمنح الخيال بشارل فوربييه فى مدينة النعيم هذه إلى تمخى نمو عضو جديد فى جسم الإنسان يكون بمثابة يد عليا ثالثة (archibras) ، تسانده فى جميع حركاته ، وتحرره من عدة قيود طبيعية ، وتبتكر حركات غير معهودة (١٤) .

عندما تتخطى الإنسانية « حالة الحضارة البربرية والتوحشة » يحلّ بدنها التناغم بين عناصر الجاذبية الانفعالية ، بعد أن كانت متنافرة ، كالحب والكراهية ، كالشجاعة والجبن ، كالحب والبخل ، كالأناية والإيثار ، كالزعة الاجتماعية والزعة الفردية ، وغير ذلك من الأهواء . حينئذ تكتسى بدورها الجاذبية الفيزيائية رونقاً وجلالاً ، ويسترجع عالم النجوم عهد الصبا وأواصر العشق الأولى ، فتحصل له « سعادة الانسجام » والوئام ، وتتماق كواكبه ، وتتزوج وتتأنس . وبتميز آخر لن تكون جاذبية نيوتن محض جاذبية فيزيائية ، بل ستتأسس بتوسط علائق المحبة ! أما على كوكبنا الأرضى فإن الأضداد ستختفى ، من حيث هى أضداد ، وتتغير المناخات المتقلبة ليسود مناخ واحد معتدل ، ويمنح النظام الانفعالى والفيزيائى التناغم البشر قوة جسمانية ومعنوية فائقة ، فتطول أعمارهم حتى يصبح متوسطها مائة وأربعين سنة !

هكذا تفتح سيطرة العلم والتقنية على الطبيعة عهد الخيرات الجديد ، ويصير العمل متعة الإنسان الأولى ، فهو يتنقل فى مدينة فوربييه الموعودة ، التى لقبها بـ « الفالانستير » (phalanstère) ، من شغل إلى آخر ، ومن اهتمام إلى غيره كلما رغب فى ذلك ، وعلى النحو الذى تقتضيه استعداداته وأمزجته الأنية ، متعباً هواء ، ومتعباً من الأعمال المفيدة ما يلد لحواسه ويروق لنفسه ، بحسب الحالات والأحوال والأوقات . . . إن المعضوفى هذه الجماعة المثل يكون « كالفراشة » - على حد استعارة فوربييه نفسه - تتنقل من زهرة إلى أخرى للتلذذ برحيق حياة جديدة . وتحقق المدينة المنتجة تنوع المهنة ، وتحث قوى الفرد الواحد الجسمانية وملكاته العقلية على الاكتمال ، فتزول حينئذ رتابة العمل المتخصص المميتة ، ويختفى طابعه الاغترابى ، وتتحقق حرية الإنسان الصانع والعارف معا ، بتحويل « مملكة الطبيعة » إلى « مملكة الضايات » ، إذا صححت لنا استعارة مفهومى كانط .

لقد تحققت بعض طموحات المخيلة المخترعة ، لا من جهة رسومها الحسية ، بل من جهة رغباتها الدفينة . وفى عصرنا الحاضر ، عثرت الحرية التقنية البعيدة على أشكال تجسّمها العيان ، بعد أن كانت محض حرية ذهنية ، وشذوذاً خيالياً عن القياس . بيد أن التميز التقنى أبرز هذا الفارق المائل بين الحلم وتحقيقه : شق التحول التقنى المعاصر مسالك أخلاقية ومدنية غير مسالك الإيطوبيا ، وتهكمت الأولى . من الأخيرة قبدت أحلامها ، ونضب النهر الإيصوى القديس ، وانطلقاً مصباح علاء الدين السحري ، واهتراً بساط الريح ، وغزت حياتنا المأمة وحتى بيوتنا آلات وأجهزة لا يعلم عامة الناس من

٢ - إيطوبيا العلم .

الحاجة أم الاختراع . أو كما كتب إرنست بلوخ : « إن هراءنا هو الذى يذمنا إلى الاختراع »^(١٥) . غير أن المجتمعات المصنعة الرأقية تمتلك قدرات إبداعية كأننا بها « سحرية » تغيب عن حاجات الإنسان الفعلية ما لا يلبى شهوة الرّيح ، وتستحضر من حاجات السوق المصطنعة ما طاب لها . العلم من أجل الإنتاج ، والإنتاج من أجل الإنتاج ، أو من أجل السوق . وهما هنا يبرز الفارق كبيرا بين الماضى والحاضر . كانت الإيطوبيا دليلا يهدي رواد العلم إلى المناطق المجهولة والمحضرة ، بخاصة كلما عزّت الوسائل المباشرة ، واستعصى المسلك التقنى . لقد اقترن العلم ، رياضيا كان أم طبيعيا أم مدنيا ، فى العصور القديمة وكذلك الوسيلة ، بفنّ تحصيل السعادة . وفى عصرنا صارت الإيطوبيا تنشأ أنسنة العلوم وتشريك الإنتاج والتوزيع ، حتى وإن تحققت على حساب تقدّم العلم والتكنولوجيا . تجذّ يكون كمباتيلا وفورييه والسانسيمونيون النّمّ والتّرقى ، ومدحوا ملكوت الفكر العلمى ، ويعدهم عادت اليوم الإيطوبيا فى شىء من الخيبة والمرارة تنادى بوقف النّمّ والفوضى . والتقدم الأعمى للتقنية . وليس أدلّ على ذلك من عبارات روسو التى استعادت عنفوانها فى حفل النقد الفلسفى المعاصر فى أوروبا ، حبل بأسأل الأمل الضائعة : « الحاجات من أجل البشر ، وليس البشر من أجل الحاجات »^(١٦) .

قد يمتّرض على كلامنا بحجّة تكرار « علوم الخيال » (Sciences fiction) - وانتشارها فى ميدان الرواية والسينما وقصص الأطفال . وقد لا يغفل علم الخيال من بعض سمات الإيطوبيا ، وأبرزها الأسلوب الاستباقى فى استحضار صورة الغد . غير أن الفروق بينهما حادة من عدة أوجه . لإيطوبيا اليوم (إرنست بلوخ ، ألدوس هيكسل Aldous Huxley ، ورنيه ديمون Rene Dumont) تستعيد صورة الأمل المرجوة : العلم سلطان على الطبيعة ، والإنسان سلطان على العلم ، أى على الطبيعة بتوسط التقنية . إنها تحلم بمجتمع بدون عمل ، أو بمجتمع يصير فيه العمل اليسر للذة الإنسان الأولى ، ويحمل التناغم المدنى ووحدة الإنسانية الوجودية محل الشروخ والجروح . ميزة الحلم الطوباوى ، قدما وحديثا ، قطع الصلات مع شروخ الحضارة ، ناشدا السعادة المدنية ، حيث وفام الإنسان مع الإنسان ومع الطبيعة . ومهما امتزجت اللذة أحيانا بالألم فإن رسوم الإيطوبيا تتجلى فى نهاية المطاف ، مفعمة أملًا وتفاؤلًا .

على نقيض ذلك تقدم علوم الخيال المستقبل فى غالب حالاتها ، كما لو كان كابوسا يهدد الإنسانية جمعاء . وهى لا تحدّثنا عن العقل ، بل عن العقلانية ، ولا عن العلم بل عن العلموسية . العقلانية أو العلموية ، منظورا إليهما من حيز تقنوى ضيق يتحوّلان إلى علاقة خارجية بين الأشياء فيفقدان أصلهما الإنسانى . إنها التقنوية المجردة المقصية للإنسان من هذا الحيز . وأكثر من ذلك تنبئ علوم الخيال - تشلوما - بانقراض الإنسان وتثنيته . فهو سيجد نفسه وجها لوجه أمام إنتاجه التقنى الزاحف والثائر عليه . وستؤدى « ثورة الآلات » إلى تحويل الإنسان إلى « شىء » ملحق بها تابع لها ، أو ، فى أحسن الحالات ، مدمج ضمنها ، تمل عليه تعاليمها وقوانينها . عالم القوة الذى لا يعمل معنى إنسانيا هو عالم علوم الخيال . إنها تستند إلى بعض الظواهر اللاعقلانية للتقنية الحديثة ، كاقتران العلم والاختراع

و أسرارها ، و « عجائبها » إلا بعض وظائفها المباشرة . ولعل شعورا غامضا يمتري بعض الناس بأن هذه « الأشياء » التى نلامسها ونحاذيها كل يوم مكان خفية لا يعقلها الذهن ولا يملكها الوعى .

لو كان سبينوزا معنا - وهو معنا براهية فكره الفد - لقال معنا ، إن الوجود لم يعد بعد مفعما وممتلئا تمام الامتلاء ، فلا يزال هناك خواء فى أماكن منه ، إذ إن التحول البشرى والمستمر للطبيعة لم يغط بعد جميع قدراتها الكامنة . ثمة فارق بين الطبيعة (المغطاة) والطبيعة الثانية (المحدثّة) . وتبعاً لذلك كان سبينوزا قد رفع لواء المخيلة فى وجه السلطان ، فالقوة الكونية التى يجبل بها الوجود تجاوز عنفواناً حدود سلطان الطبيعة وسلطان العادات والموروثات على حد سواء ، أى حدود العلائق المدنية والمادية المنتجة لهذا الوجود .

وقد استحضرنّا هاهنا سبينوزا دون هيجل لأن التناقضات المحركة تجد عند الفيلسوف الألمان حلاً لإيدولوجيا نهائيا (مؤسسات العقل والقانون) ، فى حين يبقى الوجود المتوتر عند الفيلسوف الهولندى مفتوحا على مستقبل أثرى وطاقح بالوعود ورسوم الأمل . صحيح أن ثمة تناسبا مسبقا بين الماهية والوجود (الله) ، غير أن الوجود يفيض باستمرار بعفويته المنتجة حتى لتتحلّ رسم دائرة الوجود الإسبينوزى ، كما يندفع سيله المتدفق مجاوزا حدود الماهية التى كان فى البدء قد استمد منها الحياة . إن العالم يتجدد وهو واحد ، ليعيد دائما إنتاج نفسه ، كأنما الوجود دائرة دوّما فى اتساع ، ولكأنما التناسب بين الوجود والماهية صار من شأن المستقبل بتوسط خيلة البشر الفاعلة . سيكون لنا العالم الذى نشتهي ونريد ، أى العالم الذى نتخيل ، على قدر ما يرسم وهما من صور ، وما تصنع قنوانا المنتجة فى الطبيعة من أحوال مستحدثة^(١٧) .

ها نحن الآن أمام تعريف أول للإيطوبيا : خاصيتها الحديث جملّة وتفصيلا من تنظيم المدينة المثل ، كتلك التفصيلات التقنية التى يسوقها كمباتيلا ، أو شارل فورييه ، أو يكون بصفة خاصة ، كما سنرى . . . إن فى ميل الإيطوبيا الجامع إلى الإمكانات والتدفقات ، وهى ترسم المدينة المجهولة ، دلالة على صفتها المفارقة : عنفوانها النظرى الرائد والكشاف من ناحية ، وسذاجتها الصبائية البريئة من ناحية أخرى . فالتاريخ يصنع الإيطوبيا وقلما تصنع الإيطوبيا التاريخ . يتبدّد الحلم الطوباوى حالما تتحقق « أشياء » الجليلة المرجوة . والإيطوبيا لا تتحقق إيجاباً من حيث هى كذلك ، أى على نحو ما استبق الحلم ، بل كما يقتضى دهاء التاريخ ، فلو تحققت الإيطوبيا لكفت عن أن تكون كذلك . إنها لا تتحقق بل تتبدّد ، وتحمى رسومتها الحسية الواحدة بعد الأخرى ، فى أثناء مسار الواقع .

الإيطوبيا توتر فى التاريخ لا تطابق معه . وهى ما إن تشعر بهذا التوتر حتى تغارق التاريخ نجها للمكافحة ، لتنبش فى كثير من الحالات مدينتها المثل فى حيز الزمانية المطلقة ، عليها تعيد المدنية إلى حلقها الأصلية ، إلى نقطة البدء الأولى . ولما لم تكن « الإيطوبيات عادة إلا حقائق قبل أوانها » - بعبارة لا مرتين (Lamartine) الشهيرة - فإنها احتفظت بعنفوانها المتدفق ، كما أبقت مدنها المثل على صورها عبر الزمن .

المستشار الأكبر ، ثم عزله ، وسجنه سنة ١٦٢١ بتهمة الابتزاز ، ثم أفرج عنه .

وقد شتت الأيأت عرضنا لأراء فرنسيس ببيكون من جهة وضع التخيل العلمى أو وظيفة المخيلة فى المعرفة بصامة ، فهذا مبحث الإستيمولوجى ومؤرخ العلوم ، بل من جهة منزلة العلم من الاستباق الطوباوى ، ومقام الاختراع فى هندسة المدينة الفاضلة .

لكن ما العلم أولا عند ببيكون ؟ يقودنا السؤال إلى بسط هذا الجانب من تفكيره قبل الحديث عن أطلنسس الجديدة ، وهو الكتاب الذى ألّفه فى أواخر حياته ، والمنشور فى عام ١٦٢٧ ، حتى يتسنى لنا أن نعرف كيف تمت التقلّة الإبطورية من حالة العلوم كما حددها ببيكون فى عصره إلى حالتها المثل كما تخيلها فى هذا الكتاب .

صنّف ببيكون على امتداد ما يزيد عن الثلاثين سنة كتباً ومقالات عدة ، منها ما اكتمل ومنها ما بقى فى طور التصميم أو المقالة المبتورة . ولكنّ اطلاعاً ولو سريماً على مؤلفاته يكشف عن تكاملها ، فهى تنتمى إلى مشروع موسوعى شامل ، أطلق صاحبه عليه عنوان لمجديد العلوم الأكبر . لقد كان علامة النهضة الأوروبية من رواد المعرفة الموسوعية ، غير أن هذا التأليف لم يتبلور شكلاً ومضموناً إلا فى غضون القرن السابع عشر ، وفى أثناء القرن الثامن عشر بخاصة . وليس مصادفة أن تكون الفلسفة الإنجليزىة أسبق إلى استساغة هذا النوع من التصنيف ، بسبب نزعتها التجريبيّة المبكّرة ، ودعوتها إلى استقلالية العلوم وتمييز المعارف .

خلاصة القول إن مؤلفات ببيكون تندرج ضمن موسوعة كبرى نجد لها تصميماً فى مقدمة الأورغانون الجديد أو علامات تأويل الطبيعة (Novum organum) ، وكان لبيكون شعورٌ بضخامة هذا التمهيج ومشقته ، وبأنه يفوق قدرة الشخص الواحد . وسيلازمه هذا الشعور عندما يصمم مدينة العلم المثل (أطلنسس الجديدة) ، فيوزع الأعمال العلمية على أخصائيين بحسب فروع المعرفة وترتيبها الهرمى ، بدءاً بتحصيل الوقائع الجزئية وانتقالها ، ثم استنتاج المبادئ الوسطى ، وانتهاءً إلى المبادئ العامة . وكان ببيكون يروم من التجديد الأكبر إنشاء نسق عام لتصنيف كل المعارف^(١٧) .

يشتمل مشروعه على أقسام ستة متعاقبة صعوداً ، بالتدرج من الجزئى إلى العام ، ثم نزولاً من المشترك إلى الخاص :

١ - ١ - ٢ . القسم الأول : تصنيف العلوم : وهو موضوع كتاب فى شرف العلوم وإماتها (١٦٢٣) ، وفيه يخضع ببيكون فروع التصنيف الكبرى والصغرى لتقسيم قاعدى مؤسس وثلاثى : التاريخ ، وهو علم الذاكرة ، والشعر ، وهو علم المخيلة ، والفلسفة ، وهى علم العقل ، وتنقسم العلوم الكبرى إلى أصناف فرعية : فالتاريخ يتفرع إلى طبيعى ومدنى ومقدّس ، والمخيلة إلى سردية ودرامية ودرمية ، والفلسفة إلى فلسفة أولى وإلى لاهوت وطبيعية وإنسانيات .

أمّا التاريخ الطبيعى ، على سبيل الدقة ، فيحتوى على تاريخ الظواهر الطبيعية العامة ، المتحصّلة بتوسط التميميمات الاستقرارية والوصفية . وعنى تاريخ الظواهر الطبيعية الشدة ، ثم على تاريخ استخدام البشر لروابط الطبيعة ، أى تاريخ الفنون والصناعات

بالتسلّح وبالصناعة السنوية ، وخراب البيئة الطبيعية ، والنفوذ المتعاظم للناظم الإلكتروني فى إملاء برامجها واتخاذ القرار . غير أنها - أى علوم الخيال - تقدم هذه الظواهر فى صور مستقبلية متطرفة فى مغالعتها ، ولا تخلو من تعظيم وتحليل للملكوت الآلة . إن مستقبل الهدم والكوارث الذى ترسمه « صناعة العلم الخيالى » تبرير علموى لتناقضات الحاضر ولساوته ، فهو نتيجة محتومة لحضارة القرن العشرين ، وضرورة حماه بشرطها التقدم التكنّى . على هذا النحو تحوّل علوم الخيال القضية المجتمعية ، أى اغتراب الإنسان أمام تموضعه التكنّى ، ضمن شروط الإنتاج السلعى الحديث ، إلى قضية حضارية هامة ، إلى مبدأ طبيعى مجرد واقتوم مؤبّد . وهكذا شدّت النزعة التكنوية الخالصة العلم إلى أحشاء الإنتاج الصناعى ، فتحوّلت بسبب أنها تدعى الطهارة من الإيديولوجيا إلى إيديولوجيا تكتفى بذاتها ، ولا مكان للتقنّد الفلسفى والمبارى بين طهرانها . فسادا تبقى إذن غير برامجية تقنية تخونها إسقاطاتها المستقبلية المخارقة والمهلوسة ؟

إذا ما عدنا الحلم الطوباوى بحثاً عن الترياق الكونّ القادر على تطهير المجتمعات من شرورها ، فإنّ علوم الخيال ستكون نقض الإبطوريا (Anti - utopie) : استبداد الإنسان بالإنسان ، مستقبلاً ، ترجمة صادقة لسيطرة الآلة على الإنسان . إنها تبغض فى أغلب حالاتها ، الجزر الطوباوية السعيدة ، كما أن بطلها السوزمان ذا القوة الغولاذية والبصر الشعاعى ، والمدفوع بشهوة الغلبة والسلطان ، لم يعد فى سجاياه وجه شبه بينها وبين سجايا « أليس فى بلاد العجائب » وغيرها من أبطال « جزر النعيم » الخيرة ، الخنون .

ولأنّ علوم الخيال قد ألفت من مشروعه سعادة النوع البشرى من ناحية وأضفت على التقنية طابعاً سحرىاً صنيماً (وهذا هو صميم التقنية) من ناحية ثانية ، فإن مبحثنا فى الإبطوريا لن يزيد عما جاء ذكره فى شأنها .

قلنا إن الحاجة هى أم الاختراع ، فلنضف إلى ذلك أن العلم فى العصر الحديث هو أداة الاختراع المنظمة ، وأن صور المخيلة هى مسودته الأولى . لا إبداع ولا اختراع - مهما دعت الحاجة - إذا ما غابت المخيلة . غير أن الخيال الذى نعنى هنا هو مخيلة رجل العلم لا محصلات العلم وقضاياه . وهو خيال فى نقاوة الصور الرياضمية ، لا مكان فيه للخرافة وللعلوم الإخفاية . غرضنا هذا بحثنا على العودة إلى نموذج أصل يمكن العثور عليه وإعادة تركيبه فى مؤلفات فرنسيس ببيكون ، ومن ضمنها أطلنسس الجديدة على وجه التخصيص .

٢ - ١ - ملامح فلسفة ببيكون الطبيعية :

انحدر فرنسيس ببيكون (ولد بنسدن سنة ١٥٦١ وتوفى سنة ١٦٢٦) من أسرة وجيهة ذات نفوذ . وقد تدرّج فى المناصب القضائية بعد أن تفقه فى القانون . وكان لهذا التكوين أثر على منهجه الدقيق فى تصنيف العلوم وتقويمها . ويحجم شراحه على طموحه وجسوته إلى الدسيسة لتحقيق مآربه فى النفوذ والإثراء . لكنّه استطاع ، وهو فى خضم تقلّبات البلاط وقلائله ، أن يخط طريقه نحو النظر الفلسفى ، فكان بعبارة فولتير « فيلسوفا عظيماً . ومؤرخاً جيداً ، وكتاباً مستساغاً » . ولما حكم جاك الأول عرش إنجلترا ولأه منصب

وطبيعي أن نكتشف فيه فيلسوفاً متخلفاً من وجهة نظر علمية خالصة ؛ بيد أن الحكم قد يزول زوالاً تاماً إذا ما أخذنا بأن العلوم في منظوره مرحلة نحو الاختيار والاختراع الطوباوي .

٢ - ١ - ٢ . القسم الثاني : الأورجانون الجديد : يبحث هذا القسم في آلة العلوم الجديدة الواجب ابتكارها . وهو موضوع الأورجانون الجديد أو علامات تأويل الطبيعة (عام ١٦٢٠) الذي يعده ليكون شرط نجاح التجديد الأكبر .

مأخذ ليكون الأول على منطق أرسطو أن الاستنباط فيه مقتصر على القاعدة القياسية . إنها قاعدة فقيرة ، على الرغم من أنها أوجدت حلاً لمعضلة الوحدة والكثرة ، وأبانت تسلسل الأجناس والأنواع ، واشتمال بعضها على بعض ، فجاءت كذلك وحدة العالم متضمنة لكثرته . ولئن كان القياس ميزان التحقق من الآراء إن المنطق القائم عليه غير ذي فائدة في « اختراع العلوم » وإثباتها ^(٢٨) . فالعلم القديم يقوم على مبدأ عزل عمل اليد عن عمل الفهم ، ومن ثم لم ينفع الناس في شيء . ويرى ليكون في « كليات » أرسطو « كلمات » يتحكم فيها العقل دون أن تتحكم هي كذلك في الأشياء ، فعزها من باب الأغلاط والتلفيق والفروق القائمة بين الإنسان وحقل الملاحظة والاختبار . لقد فرض أرسطو على الطبيعة آراءه فرضاً وكأها قوانينها ، واستعاض عن « نسيجها الواقعي » بعالم مقولاته « الوهمي » . ثم إنه بعد أن « أعلن اعتباطاً عن قوانينه الأمرة ، عصفت بالتجربة وطوحتها لآرائه وأدفاها » ^(٢٩) .

ولقد نحا العقلانيون ، في رأي يكون ، منحى أرسطو فانكبوا على المقارنات القياسية ، ووقفوا عند التماثل بين الأشياء ، والتشابه بين المعالي ، وعند المركبات والمجمعات ، فجاءت أنساقهم في ظاهرها كلاً متجانساً يطمس الفروق والجزئيات . وهم بمن سينتقم « باسكال » بأصحاب « الفكر الهندسي » . وعلى نقض هؤلاء يصنف يكون التجريبيين المنغمسين في تمحيص الفروق بين الظواهر لحدس الأشياء اللامتناهية في الصغر ، فيقسمون ويجزئون جرياً وراء العناصر الأولى والبسيطة ، ولكنهم لا يلبثون أن يحولوا تجاربهم المحدودة والمدودة إلى مبادئ عامة ، فإن لم يفعلوا وقفوا على عتبة الشك والزينة . وهم بمن سينتقم باسكال بأصحاب « الفكر الدقيق » . ويرى ليكون أن على المنطق الجديد أن يتجنب من ناحية ضيق الأفق الذي يميز الفيلسوف التجريبي ، لأنه كالتأمل ، يجمع ويكس ما ينفع وما لا ينفع ، وأن يتجنب من ناحية ثانية مبرمات الفيلسوف العقلاني الذي يظن أنه يستنبط كل شيء من العقل وحده ، كالتعكبات ينسج بيته بغذبه .

وبعد أن يندد بكون أخطاء العلم القديم ^(٣٠) يفسر وجود الأحكام المسبقة بانعزال الفهم البشري عن التجربة ، وبخضوعه لحواجز سيكولوجية تعتم المعرفة وتحجب الحقيقة : « إن باصرة الفهم البشري أبعد من أن تكون عينا جافة ؛ إنها على العكس من ذلك ، عين رطبة مبتلة بالاهواء وانفعالات الإرادة ؛ فبقدر ما يتمنى الإنسان أن يكون رأى ما حقيقياً يكون إيمانه به أيسر كثيراً » ^(٣١) .

على هذا النحو قوض يكون الاسكولائية في الكتاب الأول من الأورجانون الجديد ، عامداً إلى مراجعة كامل البناء من أسسه ،

والحرف . ويتمادى التقسيم إلى حد تعيين العلوم والمعارف الجزئية . غير أننا نشير فحسب لطبق المجال ، إلى أن هذا التصنيف سيبقى متداولاً بين الخلف إلى أن يقدم سان سيمون ثم تلميذه أوجيست كونت تصنيفاً جديداً للعلوم ، عرف بالتصنيف الوضعي .

وأما ما يشد الانتباه فهو انطلاق يكون من ملكات المعرفة الذاتية (الذاكرة والمخيلة والعقل) لينسج علاقات تناسبية بين الفكر والوجود ، فاكتملت تصنيفاته مظهرها سيكولوجياً انتقده باشلار نقداً لاذعاً في ثانيا تكوين الفكر العلمي ^(٣٢) ، وعده يونيفاس كيدروف زللاً من أوهام « ذاتية » يكون ^(٣٣) . وقد قلنا مظهرها سيكولوجياً لأنه يبدو لنا أن ذاتية هذا المصنف ليست صادرة عن مجرد تمثيل انعكاس للطبيعة فحسب ، بل لأن أشياء الطبيعة ذاتها موهوبة كذلك في نظره حياة وقوة حية . فيكون الذي أنزل الرياضيات في منزلة العلم الملحق بغيره استقرائية ووصفية - في وقت كانت الرياضيات فيه تكتسح حقل الفيزياء مع جاليليه وديكارت - لم يكن بإمكانه تبعاً لذلك أن يقرأ الطبيعة قراءة كمية ، بل إنه عندما كان يقوِّض دهائم الاسكولائية لم يكن بمقدوره التخلص منها تخلصاً تاماً ، أي على وجه الدقة ، من تمثيلها للطبيعة تمثلاً نوعياً ومعياريًا وإذن فالمؤدج الذاتية البيكونية ليس في « الذات » وحسب ، بل في محتوى « الموضوع » أيضاً وأولاً : « إن للأحجار الشئنة ، يقيناً ، أرواحاً لطيفة كما يدل على ذلك برقيها ، وهي أرواح تفعل فعلها في الإنسان عن طريق التأنس وبطريقة نشطة وجذابة » ^(٣٤) . ويرد باشلار هذا الحكم إلى هوى يتأجج في قلب يكون ؛ فحب الإثراء الشخصي جعل « لذة التملك تتجوهر وتحقق تجربة ذاتية حية ، وارتياحاً وجدانياً لا يحتاج إلى تجربة موضوعية خارجية . وما معيار النجاح العلمية هنا إلا معيار الميولات الشخصية » ^(٣٥) . ويواصل باشلار اعتراضاته على يكون فيقول إننا « نشاهد في مثل هذه الآراء المحاذ التجربة السيكولوجية مع الخرافة العلمية ؛ أي المحاذ هوى صادق مع فكرة كاذبة ، فيشكل إذ ذاك الهوى الصادق حائفاً أمام تقويم الفكرة الكاذبة » ^(٣٦) .

يتبادر للذهن اعتراضان على اعتراضات باشلار ، سنقدم لاحقاً أسانيد لها : الأول هو أن هذا التحليل النفسي الذي يرد « حيوية » الأحجار النفسية إلى شهوة التملك لا يصدق أمام الصديق على يكون ، ما دام يحسب « اللطافة » على الموجودات الطبيعية جميعها ، « لطافة » تجاوز كثيراً حجج العقل وبراهينه ^(٣٧) . ونعتقد أن ما أراد بكون تأكيداً هو التشروع اللامتناهي للطبيعة ، الذي لا يمكن للرياضيات أن تترجم ، في رأيه ، عن خصائصه وفروقه النوعية .

زد على ذلك أن الاختراع دهاماً رئيسية في فلسفة يكون الطبيعية ؛ فإذا ما كانت البراهين السببية لظواهر الطبيعة قد أسالت حبر المفكرين منذ أمد طويل حتى جف ، فإن آثار الطبيعة ومفاعلاتها تجاوزت في رأى بكون حد ما أمكن تحيُّله إلى الآن . وما لم تقدر علوم الطبيعة الناشئة على « موضعتها » العلمية والتكهن به ثم تقريره ، اجتهد بكون في رسمه عن طريق الخيال الطوباوي . من هنا يقوم اعتراضنا الثاني على حكم باشلار ؛ ففلسفة بكون تحتاج ، كلّفها ذلك ما كلّفها ، إلى طبيعة لطيفة وحيّة ، أي قابلة بالقوة لاستثارات الإنسان وإبداعاته بمختلف أنواعها . وعلى هذا النحو يمكن وضع بكون على الحد الفاصل بين هرمية قديمة ومذهب لينتر الحيوي (Vitalisme) .

وطالباً الخروج من « الدائرة نفسها » ، التي كان الفكرُ سجينها ، منذ أرسطو ، دون القدرة على التقدم « إلا بضعة أشبار » (٢٨) . ثم انتقل في الكتاب الثاني إلى تشييد المنهج الجديد .

ولعلّ حدس سيكون بكنوز الطبيعة الخفية أهم من منهجه ؛ فهو كما أشار أميل برهيه « بشير بالروح الجديد ، وداعية يريد إيقاظ العقول في حركة رائدة يفترض فيها أن تغير حياة البشرية بضمّان سيطرعا على الطبيعة . وفي الحق كان له من صفات الرّواد الحبيّة والخيال الجامع الذي يحفر المبادئ في نفوس لا تمحي ولا تنسى » (٢٩) . وإذا كان سيكون رائدا من رواد العلم الحديث فليس من جهة تنظيم معرفة الطبيعة ، أي من جهة علم الموجود والمعطى والإيجاب ، بل من جهة الاختبار والتدبير والتنوّ ؛ أي من جهة الابتكار داخل الطبيعة وخارجها . والإنسان الكامل عنده ليس « الإنسان العاقل » وليس كذلك « الإنسان الصانع » ، بل « الإنسان المخترع » ، الجامع بين العلم والعمل . يرى بيبكون أنه « ليس للبد وحدها ، ولا للعقل المتروك لنفسه ، إلا مقدرة محدودة جدا ، ذلك بأن الأدوات وغيرها من الوسائط المساعدة هي التي تفعل كل شيء تقريباً » (٣٠) . والعلم الجديد الذي يدعو إليه هو إذن علم من أجل الاختراع . وهو لذلك يقول : « ليس معقولا ، بل إنه لمن باب التناقض ، أن نعتقد أن ما لم ينجز قط يمكن إنجازه بنزير تلك الوسائل التي لم تطرق بعد » (٣١) . وليس الاختبار ، تبعاً لذلك ، تحقيقا في القضايا والصيغ القائمة بقدر ما هو تقدير لإمكان وقائع علمية جديدة . هنا لا بد للتمثل الخيالي من أن يؤدي دورا رائدا ، يجب كذلك على التجربة أن تثبت من مدى تطابقه مع الواقع .

غير أنّ هوائى موضوعية (حالة العلوم والاختراعات في بداية القرن ١٧) وذاتية (فقدان بيبكون لوسائط التجربة) حالت دون استكمال المشروع البيكون . من ذلك أنّ هذا الفيلسوف كان قد سعى لدى ملك إنجلترا لإنشاء معهد للعلوم الاختبارية فلم يعره اهتماما . إن هذا الوضع غير المريح هو الذي يفسر تدخل الإيطوليا في مشروع بيبكون العلمي (أطلتس الجديدة) ملء فراغ الاختبار المباشر ، وإزاحة العوائق بالاستباق . ولكن لم يحن بعد الوقت للتطرق إلى آراء هذا الكتاب .

فلسفة بيبكون هي فلسفة السلطان والقوة ؛ قوة الإنسان وسلطانها على الطبيعة ، وجهها لوجه معها ، لا مع شبيهه الإنسان . وهذا السلطان يقتضى - مبدئيا - معرفة قوانينها ؛ « إخضاع الطبيعة بطاعتها » . بهذه العبارة صاغ بيبكون فكرة سبينوزا الشهيرة ، التي ردّها بعده إنجلز : « الحرية هي وعى الضرورة » . ويميّز بيبكون بين السلطان (هنا بمعنى القوة) والعلم من جهة المسلك والمنهج ، ليجمع بينهما من جهة الغاية ؛ أي سيادة الإنسان على الطبيعة وتملكه لها ، وقد برته على تحويل ملكوت الضرورة إلى ملكوت الحرية . وإذا كان للمخيلة المخترعة من مهمة فليس ذلك في حقل التأمل النظري ، بل في صلب ما أسماه بيبكون بـ « القاعدة المادية المعطاة » (٣٢) . ويشتمل العمل الرائع للقرعة الإنسانية في إنتاج « طبيعة جديدة » و « أحوال وجودية » جديدة ، يكتسبها الجسم المعطى « بفضل » الاختراع . أما العلم فمهمته اكتشاف صورة « الطبيعة المعطاة » و « طبيعتها الطابعة » (٣٣) ، أي طاقتها الكمونية القابلة للاستثارة والتغيير . وعل

هذا النحو نرى أنّ طريق الإنسانية نحو السعادة يحاذي طريقها نحو العلم إلى حد التماهي بينهما . والعلم الذي أراده بيبكون رهناً بالاختراع والإنجاز العلمي ، خاصص لمقتضيات التقنية ؛ ولذلك اشترط فيه قواعد ثلاث : اليقين والحرية واليسر ، فقدم ، تبعاً لذلك ، دائرة العمل على دائرة النظر . فإذا كان الكشف عن تنوع الطبيعة وتكثورها وراثتها يقتضى اتباع المنهج الاستقرائي فإن الاستحواذ عليها يتضمن لزوماً العلم الفعّال (science active) . بيد أن هذا الطرح لا يعنى أن يكون قطع الصلة تماشيا مع الصور الاسكولائية التعميمية ، بل يعنى فحسب أنه استنتجها من الاستقراء المتدرج ، أي دون قفز ولا طفرة ، من الجزئى إلى العام ، أو من الخاص إلى المشترك ، ودون أن يجعل من الصور الذهنية منتهى العلم أو قياس يقينته . فالمبادئ العامة تمكث دون نفع ولا جدوى إذا لم تكن بمثابة النمط البياني الأول من أجل تجربة جديدة تتحول عبرها المعطيات الجزئية إلى منتجات إنسانية ؛ « إن ما هو أنفع في التطبيق هو الأصديق في النظرية » (٣٤) . وتكمن في رأى بيبكون هذا بذور التجريبية النفعية اللاحقة ، التي ستبلور مع لوك وهيوم في إنجلترا ، ثم هلفميسوس وكوندتيك في فرنسا .

غير أن الفيلسوف واع باستقصاء المشروع ، وبأن حدوده - مهما كانت فلذة - تموزها الوسائل ، أي التحقق الآن المباشر . لقد اكتفى غيره بالبرهنة الرياضية في حقل العلوم الفيزيائية والفلكية ؛ وما يريد هو التدليل عليه من إمكانات الإبداع العيان ليس بعد من المحصلات الموضوعية المعطاة ؛ « لسا الآن إلا على عتبة حرم الطبيعة ، ولا ندرى كيف نفتح منفذا للولوج إلى الداخل ، من أجل تعميق معرفة النسيج الخفى لمختلف الأجسام وتكوينها الحميم » (٣٥) . وتبعاً لذلك سيطر بيبكون في مؤلفه أطلتس الجديدة العنان لمخيلته الجامحة والمشحونة لتبتدع من الفنون والصناعات ما لن يرى النور إلا في القرون اللاحقة .

وبعد أن يبسط المشروع البيكون في قسمه الثالث « التاريخ الطبيعي والتجريبى نقيضا للفلسفة الواجب إبطالها » ، ثم في قسمه الرابع : « تدرج العقل أو خيط المتاهة » ، يعود نزولا في القسمين الخامس والسادس إلى الممارسة والعلم الفعّال ، أو « التباشير والامتيازات الفلسفية » . وإلى هذا القسم تنتمى أطلتس الجديدة .

٢ - ٢ - أطلتس الجديدة :

ما كان يفترق إليه العلم في أوروبا ، في عصر بيبكون ، من منهج قويم خال من « الأصنام » و « الأوهام » و « الأحكام المسبقة » و « المطلقة » ، ومن وسائل تقنية مقدرة ودقيقة ، ومن تنظيم يجمع بين التصنيف التجزيى والوحدة المحكمة - كل ذلك استطاع كسبه في مدينة بنسالم الواقعة على جزيرة أطلتس الجديدة . وموقع هذه الجزيرة السعيدة خفى كجبل اجزور الإيطولية ؛ فهي ضائعة في « بحر الجنوب » ، على بعد هائل بين العالم القديم والعالم الجديد (أمريكا) ، يعيش أهلها عزلة شبه تامة ؛ إذ لا يبلغها إلا من تده من الملاحير والمغامرين . غير أن للجزيرة علماءها « المستشرقين » الذين يجوبون انعم جميع المعارف والفنون والعلوم . ذلك هو الرابط الوحيد بين العالم وهذه « الموناد » الثرية والعجيبة ، التي تعرف العالم وتمكس مزاياه دون أن يبلغها . أما

وكان لهم من الفنون الهندسية والميكانيكية والبصرية ما لا يزال في القرن السابع عشر في حيز التصور الأول ، كذلك الآلة (الميكروسكوب لاحقا) التي بفضلها تبيّن العين تفصيلات الأشياء في أصغر الحشرات ، كاشكالها وألوانها وطباع البول والدم عندها ، أو هذه الآلة (التليسكوب) لتقريب الأجسام البعيدة . وتفنّن الحكماء في العلوم البرية فاستطاعوا تشديد قوة الضوء بحسب إرادتهم ، وقسمته وكسره وتركيزه وتكثيره ، سواء من أجل الدرس والإخبار أو من أجل تكثير الصور والإيحاء بها : « إننا نبث الضوء على مسافات كبيرة ، ونجعله شديدا قويا حتى إنه ليجعلنا بدورنا في وضع يسمح لنا بتمييز أكثر الخطوط والنقاط انحلالا ، ونلوّن الضوء كما نشتهي ، ونخترع من الأشياء والأوهام ، ما لا يحصى ولا يعد بالنسبة للأشياء المرئية ، فتظهر أحجامها وألوانها ومواقعها وحركاتها هل نحن يختلف بها هي عليه في الحقيقة . والشأن كذلك بالنسبة للظلال » (٣٧) .

ولا يقل الاختراع العلمي في حقل التقنية السمعية عنه في البصريات . ومن ذلك أن العلماء الرواد والقناديل غيروا بنية الصوت فاستحدثوا نغمات وطبقات وحروفا صرامت ومصوّنة جديدة ، وابتكروا موسيقى تعتمد ربح الوقت (٣٨) ، وجهازا هاتفا لحمل أخفت الأصوات إلى أبعد المسافات ، بفضل قنوات متفجرة ومتحركة ومضخمة . وهم - علاوة على كل ذلك - يحدّقون في الحركة حتى إنها جاوزت عندهم سرعة طلقات الأسلحة النارية ، واصطنعوا حركات أبدية ، وأخرى آليّة ، فوضّعوا « حيوانا آليا » وهو إنسانا آليا ، وأجهزة طائرة تحاكي أعين الطيور تحليفا ، وأخرى تسافر خصوصا في أحماق البحار ، وغير ذلك من الاختراعات الغدة .

هل هي رحلة عبر الخيال العلمي في بداية القرن السابع عشر ؟ أجل ، غير أن الخيال لا يقلل من قيمتها العلمية ، فمن الخيال أيضا بدأ الفكر العلمي يمشي طريقه في أوروبا نحو الحداثة . وما كان العلم الفيزيائي يسمى إلى استنباطه من قوانين استنباطا رياضيا رصينا ، كانت الإيطوبيا تلجّ على تقريبه إلى خيلة العالم بتوسّط الحدوس الحسية والصّور المثل . وهل في غير حقل المثالية النموذجية أمكن للعلوم - أي الصحيحة منها - أن تكون صحيحة ؟ وهي عند يكون ، على آية حال ، مثالية نسبية ، إذا ما أخذنا بأنّه كان من الدهاة إلى الاختبار والتجربة عصرئذ .

نعم إنه الخيال ، غير أن يكون لم يسقط إبداعات خيلته الجليشة على مستقبل غائب وزني ، بل قدّمها في أطلّس الجديدة على أنها حقيقة معيشة على إحدى الجزر المحفوظة ، بعيدا عن فساد أوروبا وعرفاتها وأباطيلها . والقطعة مع أوروبا ليست مكانية وحسب ، بل تاريخية أيضا ، أي مع التراث الوسيط ، وأكثر من ذلك مع الماضي الإغريقي الرومان الجميل ، الذي كانت للنهضة الإنسانية منه صورة مجلّة ومؤمّنة .

وكان فرنسيس بيكون يخشى أن تنسب بدائع خياله إلى تلفيقات السّحرة والخمياتين ، فأبان أنها بنت العلم الاستقرائي الخالص ، واحترز لذلك ، فنحت لها مدينة علمية مثل . ولفلسفة بيكون أصولها الوسيطة الثقافية والنظرية ، فهي وإن عارضت هذا التراث قد كتبت بلغته ، والفيلسوف واع بذلك عندما يقول : « نحن لا نجد بين أيدينا غير هذه الألفاظ (الاسكولائية) التي ترمز بالتقريب إلى ما نحن بصدد

نشأتها وتاريخها فلا يقلان غموضا عن موقعها . فهي تعود إلى وقت سحيق عندما امتدى إليها عدد من الغرقى ، فكان لهم حظّ تمجيد الحياة وبدء الحضارة على لوح أبيض ، ثم دفعهم العوز إلى الابتكار . هنا أيضا يتأكد مرة أخرى المعنى النمطي الأصل للإيطوبيا ، منذ أطلّس أفلاطون وجزيرة الشمس المحفوظة لجامبيلوس اليوناني ، فالإنشاء المثالي يشترط تربة عذراء ، لأنه ينكر إمكان البناء في صلب تناقضات الحضارة المعطاة أو على أنقاضها .

وتضم مدينة « بنسالم » جامعة علمية أنشأت دار سليمان للعلم والاختراع ، وهي بمثابة « أكاديمية » أو « معهد » به تنظم المخابرات والاكتشافات ، ومنه يشع نور هذه المملكة المظلمة على كل السكان . ولئن استقى بيكون من قصص التوراة رمز الحكمة والاستحواذ على الطبيعة (سليمان الحكيم) إن ما يرقّه هذا القصص إلى المعجزات والكرامات يردّه الفيلسوف إلى العلم الاستقرائي :

يعمل في دار سليمان للحكمة عدد من الأخصائيين وزّعوا الأعمال فيها بينهم ، كلّ في حقله أو غيره الخاص ، فمنهم « تجار الأنوار » أو العلماء « الجوّابة » الذين يجمعون معارف البلدان واختراعاتها وكتبها ، ومنهم « النّقلة النّابون » الذين يدرسون كتب القدماء ، وه المنقبون الجّساعون « لأسرار أهل الصناعات ، وه الرّواد » من أصحاب التجارب الجديدة ، وه النّساخون ، وه المحرّرون والمترجمون ، وه المحسّنون « يمتّحسون من منافع العلم الإنسانية ، وه القناديل » ، وهم أصحاب الوقائع العلميّة المستحدثة ، ثم « المقرّرون والموزعون » من مصنّعي العلوم ومرتبّي مناهجها ، وه شراح الطبيعة « المنكبّون على استنتاج المبادئ العامة وغيرهم .

وأما غرض هذه الجماعة العلمية الأول فهو البحث في « العلل الفاعلة » ، دون اهتمام يذكر بـ « العلل الغائية » . فالعلل الفاعلة هي وحدها ما يشترطه « توسّع مملكة الإنسان على الطبيعة » (٣٩) ، وحفظ الأجسام من النقصان ، ومن آثار الزّمن والمناخ ، وابتكار المعادن الاصطناعية ، وتمديد حياة الإنسان ، وإثاء خصوبة الأرض . أمّا المنهج الأفضل لبلوغ هذه الفضائل فيحصل باتباع الاستقراءات الفيزيائية الصّرف ، لأنها سبيل التنبؤ الأضمن . ولتحقيق خبرات العلم أهدأ أهل المدينة الفاضلة المخابرات والبروج والمراسد الشاهقة لحفظ الأجسام بتبريدها أو بتشميسها ، ولعرفة أحوال الجفّ وتقلباته . وكان في مقدّرتهم تعديل البيئات البيولوجية للتأثير على الكائنات الحية ، ودراسة استحالاتها ، فاستخدموا لذلك البحيرات ، ونقلوا إليها بعض أنواع الحيوّان ، لاختبار حيائها في البيئة الجديدة ، كما أقاموا عليها عددا من التجارب والتشاريح المتنوعة قبل إجرائها على الإنسان ، كبر أعضاء الجسم الرئيسية مع إبقائه على قيد الحياة ، والعمل على سرعة وتيرة نموه أو وقفها ، واصطناع أجناس وسلالات جديدة عن طريق التزاوج والتهجين وتغيير الهيئات والألوان والأمزجة أيضا ، كما أوجدوا من الإجراءات ما مكّتهم من تلفيح أصناف النبات المختلفة ، وزرع هذه في تلك ، واستحدثوا مآوى خاصة كأنها « البيوت المكيفة » لتحويل النبات حجما ومذاقا ، أو لاصطناع نبات جديد . واكتشف علماء الجزيرة عناصر الماء الكيميائية ، وطرق تحليته ، حتى إنهم استنبطوا ماء زلالا غير مألوف ، أطلقوا عليه اسم « ماء الجنة » .

وانتماءاتها ومناهجها وتقدم بعضها وتخلف بعضها الآخر ، أى - باختصار - على الرغم من تناقض تصوراتها الفلسفية ، ولعلّه بسبب هذه التناقضات - شكلت حركةً موحدة ومتكاملة الموضوعات والأساليب ؛ لأنها استطاعت أن تحتضن ، فى آن واحد ، المنهج الرياضى والفيزيائى الصارم ، والتصور الميكانيكى للطبيعة ، والتعليل البيكولوجى القائل للنشاط البشرى ، ودقة الملاحظة وواقعية العقل ، وعلو المخيلة الطوباوية ، ودقة الحدوس الحسية . إن أنساقها ، وإن اختلفت فى الوسائط ، اتفقت - فى حقل المعرفة بصفة خاصة - على غاية عامة واحدة : تأسيس العلم الجديد ، ودخول عصر الحداثة .

أما حكم فولتير فيتضمن دلالة خاصة . ذلك بأن هذا المعجب بنوتن والمتحمس له ، والداعية الكبير إلى فلسفته الطبيعية فى فرنسا ، رأى فى العلم البيكون حدثاً تاريخياً بالغ التأثير ؛ فهو بمثابة « الهيكل الذى استخدم لإنشاء الفلسفة الجديدة . وما إن ارتفع هذا الصرح - ولو جزئياً - حتى لم يعد لهذا الهيكل نفع الاستعمال . لم يكن المستشار يكون يعرف الطبيعة بعد ، ولكنه كان يعرف المسالك المؤدية إليها ، فكان يشير صوبها »^(١٣) . قد يقال فولتير عندما ينعت بيكون بأنه « أب الفلسفة الاختيارية » ؛ غير أن القدماء حتى وإن طبقوا الاختيار فإنهم لم ينظموا عناصره فى نسق منسجم ومستقل بذاته ، من ذلك أن اختراعاته وكشوفاته عرفت (حل حسب فولتير) الثور حتى فى العصور المظلمة ، غير أنها كانت وليدة المصادفة أو وليدة غريزة ميكانيكية فى أحسن الحالات : كالكشاف النار ، وفن صناعة الخبز ، وتحريك المصانيد ، بل المطبعة والبرصلة والقارة الأمريكية كذلك^(١٤) . ثم تغير مجرى الأمور مع أعمال بيكون ؛ إذ أصبحت الفلسفة غمراً للمستقبل : « ليس هناك تقريباً تجربة واحدة من كل التجارب الفيزيائية منذ بيكون لم يأت ذكرها فى كتابه . . . كانت الطبيعة كنزاً مخفياً فلن هو إليه ، ثم اجتهد جميع الفلاسفة فى الكشف عنه »^(١٥) .

كان مما لا بد منه انتظار القرن ١٨ حتى يكشف ثراء فلسفة بيكون ؛ إذ إن صيته السىء فى عصره جعل الجمهور يغفل مؤلفاته إلى حين . ولأحكام ديدرو ودالمير وفولتير دلالة أخرى هى الإشارة إلى الموقع الاستباقي (anticipateur) للخيال البيكونى ، كما جاء فى مدينة العلم المثل . نقول موقعاً استباقياً لا مبشراً (précurseur) ؛ إذ قد يعنى التبشير وهى المخيلة بوظيفتها النسبية فى مسار التاريخ ليكسبه اتجاهها غايتها وقيلنا نحن من المحترزين إزاءه . أما الاستباق فلا يصير استباقاً إلا بعد أن تتحقق صورته فى الواقع . إنه لا يصدق إلا صدقاً بتقدياً . وعلى هذا النحو استبقت المخيلة فى أطلتس الجديدة الاختراعات الكثيرة اللاحقة ولم تبشر بها . ومن دلائل ذلك أن الإنشاء الطوباوى جاء فى هذا الكتاب روائياً فى صيغة الحاضر لا فى صيغة المستقبل . فإذا كان التبشير يخضع الحدث التاريخى لحنسية صارمة ، ويملله بأسباب غائية تقتضى وجوباً أن يكون السلف مبشراً بالخلف ، فإن الاستباق لا يعدو أن يكون استحضاراً عفويًا لصورة الغد المرجوة .

من هنا نسوق تحديداً ثانياً للمدينة الفاضلة : إنه لا نبشّر ولا تنبئ بوقائع التاريخ ، بل تسجل الرغبات الدفينة للأفراد أو الجماعات

الإفصاح عنه^(١٦) . ولقد استلهم بيكون من الأساطير التقنية بعض صورها المرجوة ، ولكنه أنزلها فى الآن نفسه من حُجبها الخارقة إلى ميدان العلم الجديد . وفى « جزيرة الحكمة » يشجب القانون ويعاقب صراماً كل من يخفى الحقيقة الفيزيائية لهذه الأعاجيب والمفاتيح ، فيغالب الناس بها ، أو يقدمها إليهم وكأنها أنواع من السحر والطلاسم^(١٧) . وواجب العلماء القناديل فى « أطلتس الجديدة » أن « يفسروا العلل الطبيعية والعلمية لجميع هذه الظواهر » تفسيرا علمياً دون زيادة أو نقصان .

وقد أسلفنا القول إن مزايا العلم ليست لدى بيكون فى سيطرة الإنسان على الإنسان بل فى سيطرته على الطبيعة ؛ فغاياته كسب سعادة الجنس البشرى بتحصيل العيش الهانئ ، وسلامة الجسم ، وطول الحياة . ولابد أن تكون صورة أوربا المتدهورة ماثلة أمام بيكون عندما تحدث عن مدينته السعيدة فقال إن أهلها أقاموا « عيداً لكل أسرة صمت ثلاثين شخصاً على قيد الحياة » ، أو عندما عذ فوائده العلم الاستقرائى فذكر منها « التكهّن بالأمراض المعدية والأوبئة وتكاثر الحشرات الضارة والمجاعات والأعاصير والعواصف والفيضانات الخطيرة والمذنبات والجفاف » ، فيشير العلماء إلى « أهالى هذه المدن بالإجراءات اللازمة لدرء هذه الفواجع »^(١٨) . حتى فى القرن العشرين ، عصر السبرنطيقا وعلوم التسيير والتكهّن ، لم تعثر بعد بعض الصور البيكونية المؤملة على موضوعات تحقّقها العيان . وينسب بيكون إلى علمه أخلاقاً غريبة ، مفادها إثارة الآخرين على حب الذات ؛ فالعلم ليس « للإثراء » أو « لتحصيل المال والقوت » أو « للإمتاع » ، وليس أيضاً « برجا عاجياً ينظر من فوق إلى تحت » ، أى إلى العالم التحتانى ، بل هو بحث فى وسائل « نفع الإنسانية » جماعاً^(١٩) .

وكان بيكون قد سعى لدى جاك الأول لإنشاء معهد للمعلوم الاختيارية ؛ غير أن الملك خيّب سماعه ، فلم ير مشروعه الثور إلا بعد وفاته ، عندما أسس معهد الفلسفة فى عام ١٦٤٥ الذى أصبح فى عام ١٦٦٢ الجمعية الملكية ، ذات الشهرة فى تاريخ العلوم فى إنجلترا . وقد أعلن مؤسسو الجمعية ، أسبرات* وبوسيل** وجلانفيل*** ، أنهم استلهموا أهدافها وتنظيمها من مخطط فرنسيس بيكون .

وبعد ما يزيد عن قرن كتب ديدرو ، وهو يستعد فى فرنسا لإنجاز أضخم المشاريع الثقافية والعلمية فى القرن الثامن عشر ، أى الإنسيكلوبيديا : « إننا ندين للمستشار بيكون بجل ما أحرزنا من نجاح ؛ لأنه كان قد تصور تصميماً لقاموس جامع للمعلوم والفنون ، فى حين أن الفنون والمعلوم لم توجد آنذاك أو تكاد . ففى عصر كان فيه من المستحيل كتابة تاريخ الأشياء المعلومه ، كتب هذا العبقري الفذ تاريخ ما يتوجب علمه » . وأما دالمير ، الرياضى الشهير ، وكاتب المقالة الموطنة للإنسيكلوبيديا ، فوصف أعمال بيكون بأنها « فهرس بيان شامل لما لم يكتشف بعد » .

أى مغزى بعيد يمكننا أن نستخرج من هذه الأحكام ؟ إننا نستشف مغزى بالغ الأهمية ، لقد شكّلت النهضة الأوروبية - بمعناها الواسع ، وى حيرها التاريخى الطويل ، وعلى الرغم من تنوع موضوعاتها -

(*) Sprat,

(**) Boyle,

(***) Glanville

البحرى فى ألف ليلة وليلة على سبيل المثال ، وبأسلوب مسهب ومثير ، عن جزر النحاس فى بحر الظلمات ، أو عن تلك التى يثمر شجرها نساء وحوريات ، وعن أقاليم المعجائب التى يتكدر بها الناس والزمر ، وينصاع المردة والجن لأوامر المغامرين من الإنس ليفهر ما استعصى من قوى الطبيعة . غير أن بحثنا المخصوص بالإيطوبيا الغربية ليس مناسباً للاستطراء حول أدب الرحلة عند العرب .

وعالماً ما يتساءل الفكر الطوباوى عن المكان ، صارفاً نظره عن الزمان : إنه يقول أين لا متى ؟ فهو يرى فى التاريخ انحرافاً وتفهماً مستمرين ، لذلك يتوهم إعادة التشيد خارج حيز الحضارة ، ويروم جزيرة بكر لم تطأها قدم إنسان ، الإنسان الأوربي « المتحضر » فى أقل الأحوال : « سيدى . . . إن أوة أن أودعك سراً ، وأن أبرح لك بواحد من أحلامى الجنوبية » فإن ما قرأت فقط وصفاً لجزيرة خالية ، سماؤها صافية ، ومياهها عذبة ، إلا وأخذنى الشرق إليها ، كى أشيد بها مدينة نعيش فيها متساوين جميعاً ، وجميعاً أغنياء ، وجميعاً فقراء ، وجميعاً أحراراً ، وجميعاً إخوة ، وتكون شريعتنا الأولى ألا نتملك ثملاًكاً فردياً^(٤٨) . وهل هذا النحو خاطب الفيلسوف الطوباوى لابييه دى مابل (L'Abbe de Mably ١٧٨٥ - ١٧٠٩) أحد محاوريه فى كتابه « حقوق المواطن وواجباته » ، المؤلف عام ١٧٥٨ والمطبوع فى عام ١٧٨٩ ، أى سنة قيام الثورة الفرنسية .

وليس مصادفة أن تتفق أهم الآثار الطوبائية على الشكل الجزيرى (insularité) للمدينة الفاضلة . ويحدث أن تشد الإيطوبيا الرحال قبل الرحالة والملاحين جوارب العالم ، فتفسح أمامهم الطريق لتحيل واستباقاً ، لتزيح أعمدة هرقل ، وتوسع حدود العالم . ولابد منها بلغ التشاؤم فى دنيانا من أن توجد على الأرض أطلتس مجهولة ، لا يكشف عن سرها إلا صفوة الناس . يكون العيش عليها أقل فساداً وأقرب إلى تعاليم الحكمة . وكان أفلاطون قد أشار إلى هذه الجزيرة فى مؤلفه « قريتياس » (Critias)

وعندما كانت فتوحات الإسكندر توسع حدود العالم المعلوم ، قدم أحد الرحالة - وهو جامبيلوس (عاش فى القرن الثالث قبل الميلاد) - سروراً مثيراً عن جزيرة الشمس المحفوظة « التى يعيش أهلها بين الحقول التى تبهم كل وسائل العيش . . . ومن الشار ما يزيد على الحاجة . . . وهم لا يعرفون الزواج بينهم . . . ولأن الغيرة والطمع لا يصرفان إلى قلوبهم سبيلاً فإنهم يعيشون فى تناغم أمثل لا مزيد عليه^(٤٩) » وسوف ترون هذه التسمية ذات السمة الرواقية لعدد من مهندسى المدن الفاضلة لاحقاً ، من بينهم توماس كمبريللا ، الذى أطلق على إيطاليا اسم مدينة الشمس (١٦٠٢) .

ثم أينعت إيطاليا الأسفار فى أثناء الاستكشافات ثم التوسعات الأوربية ، فراج أدب الرحلة الخيالية رواجاً لم يسبق له مثيل . وليسمح لنا القارىء برغم ثقل السرد ، بأن نسوق هنا بعض العناوين على سبيل المثال فقط :

L'utopie de Thomas More (1516) ; La Cité du Soleil

المنسوبة إلى حقب تاريخية معينة . وهى رغبات غالباً ما تتدثر بكساء المستقبل ، أو يشدها الحنين إلى العصر الذهبى القديم . غير أن جمهورية أفلاطون ما كانت تبشيراً بمدينة الفارابى أو بإيطوبيا طوماس مور ، ولا جزيرة حى بن يقظان بجزيرة روبنسون كروزو ، كما لم تنبئ أفكار روسو أو موريل بمساواة شارل فوريه ، ولا فالانستارات هذا الأخير بمجتمع ماركس الموعود . وإذا ما استسغنا صيغة هيكلية قلنا إنه فقط بعد ظهور مراحل التطور العليا ، وبعده فقط ، تصبح مراحل السفلى بذوراً للعليا بالقوة ، فالمرحلة الأعلى تدلنا على الطريق التى قطعت ، وفيها تفتح براعم العملية التاريخية الأسبق . حينئذ يعود الفكر إلى البراعم ليكتشف فيها استباقاً للثمرة .

ويبقى لنا الآن بسط هذا السؤال : ما الذى يجعل أطلتس الجديدة مدينة علم مثل تنتسب إلى حقل الإيطوبيا قبل أن تنتسب إلى الحقل المعرفى والإستيمولوجى ؟ ونحمل الإجابة التى نقتربها تعريفاً ثالثاً للإيطوبيا بعامة : موقع أطلتس الجديدة موقع طوباوى أولاً وقبل كل شيء ، لأنها تبسط علينا منتجات الفكر وإبداعات المخيلة بسطاً مفصلاً ، دون ذكر الوسائط والوسائل القيمة ببلوغ النتائج . فقارىء هذا الكتاب يجد نفسه ، منذ الوهلة الأولى ، حيال اختراعات حقاً مذهشة ، ولكنه لا يكاد يعلم شيئاً عن طرقها وقوانينها الداخلية ، حتى وإن علم أن مصدرها المؤسس هو العلم الاستقرائى . وجددير بالذكر هنا ، على سبيل المثال لا الحصر ، أن أهل « مدينة بنسالم » اكتشفوا عناصر الماء الكيميائية ، بيد أن يكون لا يشرح طبيعة هذه العناصر ، كما تمكنوا من تحلية الماء واصطناع شراب جديد ، غير أن الكاتب لا يذكر كيف وقفوا إليه . والشأن نفسه بالنسبة لاختراع « فن الطيران » ، أو « الغوص » تحت البحار ، أو اصطناع أجناس حيوانية ونباتية جديدة ، إلى غير ذلك من الكشوف والابتكارات .

وهل هذا النحو يكتسب سر الاختراع سرّاً طوباوياً مطبقاً على هوة سحيقة لا يمكن عبورها بين الكهنة وما يجب أن يكون ، أى بين حالة العلوم كما عرفها بكون فى عصره وحالتها المثل كما تخيلها على جزيرة أطلتس الجديدة وهنا تبعد الإيطوبيا بحدودها الخالصة عن العلم وطرق استدلاله . ويبرز الفارق بينها كبيراً ، ففى حين يتقدم العلم على طريق شائكة ومستعصية ، منتقلاً من خطأ إلى حقيقة مما دوماً نسبياً ، ومراجعا افتراضاته واستنتاجاته على الدوام ، بحثاً عن الحقيقة أى عن جانب الحق فى الفكر البشرى ، تفقدنا الإيطوبيا هوة ، وبأسلوب لا يخلو من دجاجة ليرمى بنا على شاطئ النجاة الأخير ، وتلج بنا مباشرة إلى مدينة الحقيقة الخالصة .

٣ - ثمة دوماً مجهول مكان أقل فساداً :

إيطوبيا الجغرافيا .

واكبت الإيطوبيا « الجغرافية » كما نعتها إرنست بلوخ (Ernest Bloch^(٥٠)) ، الرحلات والاكتشافات الكبرى وحركات الهجرة والاستيطان ، دائبة على استنطاق المجهول ، وباحثة عن فردوس « الدورادو » الضائع على تخوم نائية^(٥١) . وقبل أن نزدان كتب الغرب بهذا النوع الإيطوبى ، ازدانت به كتب العرب ، فتحدثت فى مروج الذهب للمسعودى ، ونزهة المشتاق للإدريسي ، ورحلات السندباد

سحيقا عن الشمس علما أنقى وأفضل . فالمواطن السعيدة حقا ليست على مسافة متوسطة من الشمس ، مثلا هو شأن الأرض والمريخ ، بل على مدى قاصر . ذلك بأن كثافة المادة كثافة تنازلية في زحل أو المشتري ، وبعدهما الشاسع عن الشمس ، سيبان طبيعيا في وجود عالم مادي أخلص ، وعالم روحاني أسسى : « من زحل حتى المشتري ، ولعله فيها وراء ذلك ، يتعاضد على حد سواء كمال العالم الروحي وكمال العالم المادي للكواكب المختلفة (إذا ما كانت هناك كواكب أخرى غيرها) ، ويترقبان طردا مع ابتعادهما عن الشمس »^(٥١) . وفي هذا المضمار كتب إرنست بلوخ كاشفا عن المعان الطوباوية في كتاب كانط : « على هذا النحو تخيل كانط نظيرا شاذا كأكثر ما يكون الشذوذ لقاعدة نيوتن القائلة بتناقص الثقل حسب مربع المسافة ، وهو ما يعنى (عند كانط) أن تناقص جاذبية الثقل تتناسب مع ازدياد جاذبية الثقاة ، وفقا للحلم الذى يرى أن ثمة تضادا بين الثقل (الفيزيائي) والنور العقل^(٥٢) . إن ثقل الأرض وقانون الجاذبية الصارم المتحكم في موقعها من الكون وفي مدارها حول الشمس حرماها من أن تكون للعقل مأواه الأنسب ، وللكائنات الحية موطنها الأسعد .

بيد أن هذه العوالم السامية والجليلة هي - في غيلة كانط الحرة والمتلاعبة تلاعبا عفريا مع ملكة الفهم - صورة مطورة ومؤملة للأرض . ففي مؤلفه أحلام وإلى أشباح مفسرة بأحلام الميتافيزيقا (عام ١٧٦٦) يعدل الفيلسوف أحكامه القيمة ، ويقلل من شأن الفصل بين العالم العلوي والعالم السفلي ، فيغدو لتجليل العالم الآخر ، مأهولا كان أو غير مأهول ، مسألة نسبية : « عندما نتحدث عن السماء على أنها مقام السعداء فإنه من الشائع تخيلها فوق رؤسنا ، بعيدا إلى أعلى في الفضاء الذى لا قياس له . ولكننا ننسى أن أرضنا عندما تُشاهد من تلك البقاع ، تتبدى هي أيضا على أنها واحدة من نجوم السماء العديدة ، فلعل سكان العوالم الأخرى قادرون على الإشارة صوبنا بأصابعهم ، قائلين ، عن حق ، بعضهم لبعض : لننظروا هناك بعيدا ، حيث المسرات الخالدة ، والمقام السماوي المنتهى لاستقبالنا . ففعلا إن جنونا مذهلا لدى الإنسان يجعل إندفاع أمله الجياش مرتبطا دائما بمعنى الصمود ، دون أن تنظف إلى أن صمودنا ،

مهما بلغ من علولا بد له دائما من السقوط مجددا للوقوع بثبات على عالم آخر^(٥٣) » ، بمعنى أن الأرض قد تكون بالنسبة للكواكب الأخرى موطننا « علويا » إيطويا ، فأحرى بها وأجدر أن تكون كذلك بالنسبة لسكانها . وطلب الكمال هو إذن في منظور كانط يمكن واجب ها هنا على كوكبنا ، فلا داعى لتأجيل برنامج التقويم والترقى إلى موعد لا تاريخي ، أو إقصائه من الأرض إلى حيز جغرافي ثان . ولا يسعنا هنا إلا الاستشهاد ثانية بكلمات إرنست بلوخ البليغة : « لعالم النجوم من جهة معناه الإيطوي إغراؤه ، لأنه يشكل رمزا سماويا ، غير أنه يجب البحث عنه وإنشاءه ها هنا في العالم التحتاني وبين البشر (. . .) إن النقاط المضيئة التي تتلأل هناك بعيدا كانت قد جذبت أولا أنظار الناس صوب العلا ، ووهبت السماء المزدانة بالنجوم صورة السلام والجلال والصفاء . بيد أن هذه الصورة هي على الأرض مهمة للإنجاز وهدف للبلوغ ، فها هنا بيننا توجد القبة ، وإلى هنا يجب الصمود »^(٥٤) .

(1602) de Campanella; L'Océana (1656) de Harrington; Les états et les empires de la lune (1657), et du soleil (1662) de Cyrano de Bergerac; l'Histoire des Sévarambes (1679) de Denis de Véciras

(وكان لهذا الكتاب أثر بالغ على تطوّر نظرية المتوحّش الطيّب)
Les aventures de Télémaque (1699) de Fénelon; Les voyages de Gulliver (1726) de Swift; La république des philosophes (1768) de B. de Saint — Pierre; La découverte australe (1777) de Restif de la Bretonne; Le Supplément au voyage de Bougainville (1777) de Diderot; Voyage en Icarie (1848) de Cabet ...

تقدّم هذه المصنّفات الأدبية والفلسفية ، وغيرها مما لم يأت ذكره هنا ، عن العالم صورا جديدة وشديدة التنوع : ففي بعضها ثناء على « المتوحّش الطيب » ، ومديح للنزعة الفردية الناشئة عصرئذ ، وللحرية الطبيعية والجماعات البدائية ؛ وفي بعضها الآخر شعور بالاختلاف بين سُنن الأمم وعاداتها ومناهجها التربوية ، وبالفوارق بين مسالكها التاريخية ومؤسّساتها الوضعية . ومنها ما أتحّم أبطله في مغامرات فذة غير قابلة للقياس ، فجعل شطبة التفكير الشائع تنهافت أمام أهواء البشر المهزلة ، وعادت النسب بين الأشياء ليست هي ذاتها بين مغولات العقل ، كما عاد العالم المعقلن الجديد لا يتسع للحرية الموعودة . ومنها أيضا من وجد في هذه الفوارق تبريرا للذخوة إلى موقف « أوربي » و« تحضيري » ، آنان النزعة ومركزي الانتماء . غير أن الفضل يعود إلى هذه المصنّفات في إدراج النسبية في التفكير الأوربي وإطلاقها على أحكام القيمة والوجود . ولقد اتفقت على رفع لواء العقل في وجه سلطان التقليد ، وفتح كتاب الطبيعة مكان كتاب الموروث التاريخي ، وعلى تبديد الحالات القدسية التي أحاطت بهذا الأخير طوال العصر الوسيط .

ومن الفلاسفة من تعلّقت همّتهم بعالم النجوم الأبدى ، لا لأنه لنموذج المعرفة العقلية أطرح ، ولقوانينها أصدق وحسب ، بل لأنه كذلك لا كتمال الفضائل المدنية أنسب وأصح ، فشككوا ، على هذا النحو ، في أن تكون الأرض للبشر مقانهم الأفضل .

وحتى بعد أن شاعت اكتشافات جاليليه ، ثم قوانين نيوتن الصارمة على وجه الخصوص - وهي التي أحلت رياضيا في المادة فروقا كمية محل الفروق النوعية الأرسطية ، فازاحت تبعا لذلك أى تفاضل بين الأكوان - فإن هناك من الفلاسفة المحدثين من لم يستغ صراحة العلم الحديث ، فراح يفضي على الكون فيها تقيّة وفيزيائية مناسبة مع وازعه الأخلاقي^(٥٥) ، ومنهم من توقّف أن للموضع الجغرافي تأثيره على سلوك الناس ؛ فمن يدري ؟ عسى أن يصير الإنسان أعقل وأعدل ، وتبعاً لذلك أنقى وأسعد ، لو أمكنه التخلص من ثقل كوكبه الأرضي الكثيف والمحكوم بقانون الجاذبية ! ولا يدهش القارىء إذا نحن تحدّثنا في هذا المضمار عن إيمانويل كانط ، ولو باقتضاب شديد . وطبيعي ألا يكون مقصد قولنا هنا كانط في طوره النقدي ، بل في طوره ما قبل النقدي . لقد شاء كانط في كتابه التاريخ الطبيعي ونظرية السماء ؛ أو بحث في تركيب بناء العالم كله وأصله الميكانيكي وفقا لمبادئ نيوتن (عام ١٧٥٥) أن يتخيل في الكواكب البعيدة بعدا

٤ - الإيطوبيا المَدِينَة .

طالما رامت الإيطوبيا الاجتماعية منذ جمهورية أفلاطون ونواميسه إثبات صدق مثلها وتفوقها على المدينة القائمة بدعوى الحكمة والحقيقة الفلسفية ، وطالما ادّعت لنفسها أن تعلم المدن الناقد للمدينة السائرة ، وعلم الأخلاق المخلص من الأخلاق الجارية .

ويعتقد عامة الطوبايين أن مصدر الفساد المدن كامن في الغلط الفكرى ، وفي سيادة الأهواء وقصور العقل عن التحكم في شؤون الدنيا . وخطايا المجتمع نتيجة حتمية لأخطاء الفهم . وتحقق المنطق وتعمل اتساق العقل في هندسة إقليدس ، ولكن العامة حالت دونه ودون الحياة الدنيا . وتبعاً لذلك لا يمكن « لكهف » الحياة الدنيا أن يكون « رواقاً » للحكمة ، بمعنى أن التاريخ في نظر الطوبايين ، قدماء ومحدثين ، صيرورة كونٍ وفسادٍ ، بل أحياناً سديم مطبق . ألا نرى غالبيتهم ينشدون حلولاً خارج التاريخ ، وينشئون تحيلاً ومنطقاً مدنيهم الفاضلة على جزر أبحار ونائية ؟ لا بد في تقديرهم من لوح أبيض لا رسم عليه لتبعت الإيطوبيا المدنية من جديد ، أو لتميدها إلى حلقتها الأصلية ، حينئذٍ منها إلى الجماعات القديمة ، وإلى براءة الإنسانية الأولى . وما يشدّ انتباه المؤرخ للفكر الاجتماعى هو تزامن ظهور الآثار الطوباوية الكبرى مع الحقب الحضارية الكبرى . فكلماً انتاب التفكك فيها قديمة وعجزت قيم جديدة ناشئة عن السيادة ، مثلت المدينة الفاضلة لمخيلة الناس ، مجموعات كانوا أم أفراداً . وبحث الحيازى منهم عن ملجأ يركنون إليه ويطمئنون ، فيقلب البؤس أو الشعور به إلى حلم اجتماعى سعيد ! وبعبارة فلسفية نقول : إن حدس المستقبل الطوباوى يستبقر عادة توسّط الواقع واستدلالات العلم ، وقد يتزامن معها ويتناغم (كعنانياً ، بكون ، لورييه) .

٤ - ١ : جمهورية أفلاطون بين الطوباوية والواقعية :

كان لانحدار المدينة اليونانية وبداية تفككها أثر بالغ على تشكل ردود فعل طوباوية أولى . والأرجح أن تكون « جمهورية » أنتيستينس الأثينى (Antisthène) أولى الإنشاءات الفلسفية الساعية إلى تكوين نظام المدينة على أساس نظام أخلاقى مثالى . ونحن لا نعرف شيئاً عنها لولا ما خلفه أتباع أنتيستينس من الكليبيين (les cyniques) . والمعروف عن المدرسة الكلية نبذا التملك الخاص والتمتع الحسى بالخيرات ، ودعوتها إلى حياة تزهد وصرامة . فهي تعتقد أن الشغلف شرط المساواة بين الناس ، وأداة لتطهير النفس من الشهوات الذخيلة والأهواء المندسة ، وطريق إلى إرساء نظام أخلاقى صارم . ولقد نسجت الأسطورة حول مثلها كثيراً من الروايات ، لعل أغربها سيرة ديجرجين الكلى الشهير (Diogènes le cynique) (٥٥) .

وإذا ما كانت فلسفة أفلاطون فلسفة « الدولة - المدينة » ، وكان يحدوها الأمل في إعادة بناء وحدة المواطن الحر مع مدينته ، فإن الحكمة الزواقية عندما شاهدت انحرام الوحدة القاعدية للمواطنة ، وتآزم « الديمقراطية الأثينية » ، استبقت وقائع التاريخ (أى ظهور « النزعة الكونية » مع انتصاب الإمبراطورية الرومانية) ، فنقلت القطيعة بين المواطن الأثينى ومدينته من دائرة الواقع إلى دائرة الفلسفة ، وأمثلت النزعة الفردية الناشئة . هاهنا انفك الحبل السرى بين الفرد

والجماعة ، فأعاد الزواقيون إنشاء الوحدة على مستوى انتقائى ونخبوى تجسده جمهورية الحكماء الكوزموبوليتية . إنهم دعوا ، مقابل النموذج الاسبارطى الأصغر الذى اقترحه أفلاطون ، إلى مشروع كونى لا مكان فيه للمال والجند والعدالة ! فما الحاجة في رأيهم إلى أدوات قسرية لو أن الناس غالبوا أهواءهم حتى تظهروا ؟ لو أنهم أقاموا مجتمع الألفة والإخاء ، وأشاعوه على الأرض قاطبة ، وفيه ركنوا إلى السكينة (ataraxie) ، ثم واجهوا الموت برباطة الجأش والاستسلام والحكمة الباسمة .

يعدّ كتاب الجمهورية أول مؤلف قدّم رسوماً مفصلة عن المدينة المثلى . ولقد بينا سابقاً كيف أنّ دهامة الخطاب الطوباوى المركزية هي التبسيط والتفصيل في وصف المستقبل . لكن إلى أى حد كانت جمهورية أفلاطون العادلة مدينة مثل ؟ وما مضونها الطوباوى ؟

كان لابد من انتظار النقد المعاصر لتستعيد جمهورية أصالتها التاريخية ، إذ لم يسلم إحياء تراثه في أثناء عصر النهضة (طوماس مور) والتنوير (روسو ، مابلى) من تحريفات . فالقراءات الانتقائية فصّلت الجمهورية عن نموذجها المرجعى الواقعى ، وصاغت تعاليمها صياغة تحريديّة ، فغذتها بمثالية هي في غنى عنها . لقد مثلت دولة اسبارطة لفلسفة أفلاطون أنموذجاً مرجعياً تاريخياً . فبين اسبارطة الصّارم ومراتبها الاجتماعية المغلفة تترأى من خلف ستائر الفضيلة الانلاطونية الشفافة والجميلة . إنّ الفلسفة التى آلت على نفسها فضح زيف الواقع وبريقه هي نفسها ضاربة بجذورها في عمق الحياة اليونانية لتحيد إخراجها في كساء مثالى حين .

في البدء كانت براءة البشر ، وكان « عصرهم الذهبى » الذى تغنى به الشاعر هيسودوس قبل أفلاطون . بيد أن الفيلسوف لا يحب الشعراء ، وهو أيضاً لا يتغنى بالعصر الذهبى على طريقتهم .

هاش هيسودوس في القرن الثامن قبل الميلاد . وتعتبر المقاطع التى بقيت من أشعاره عن حنين إلى حياة البادية والحقول التى كانت تهب الناس خيراتها دون شديد عناء . ولقد ذهب في ظنه إلى أن روابط ألفة ووثام ، ومساواة كانت تنظم حالة الطبيعة هذه .

وعلى الرغم من أن أفلاطون كان ينشد في جمهوريته مجتمعا مطهّراً لا زخرف فيه فإنه كان يسخر من عصر الشعراء الذى لم يعد عنده إلا مجرد ذكرى عابرة . إن الاكتفاء من « الحاجات الضرورية » ، أى من قوت ومسكن ولباس يفي الإنسان في حالة أشبه بالحيوان ، كافتراش « حصر محبوة من الفس » ، والتغذى من « القمح والشعير المصحوبين بالملح والزيتون والجبن والبصل » ، غير أنها حالة تضمن للناس « صفاء العيش » (٥٦) . وبهذه العبارات الصليفة خصّاب سقراط محدثه جلوكون في محاورة الجمهورية. بيد أن جلوكون لا يلبث أن يسط عليه هذا السؤال الاستكبارى : « لو أنك صممت مدينة للخنزائر فماذا كنت تطعمها غير ذلك » (٥٧) . ومرّة الإشارة إلى الخنازير ليس إلى تأفف من الحيوانية وقوتها الشهوانية ، بل إلى تعبيح الاعتدال المجحف في الحاجات ، وإلى سخرية من طريقة الكليبيين . أجل ، إنّ أفلاطون لم يكن من دهاة العيش البدائى . لكن الخطاب الافلاطونى يبدو في ظاهره متناقضاً فالشغلف والعفاف المنبذان في البداية يسترجعان وظيفتهما في المدينة المثلى عندما يصبحان فضيلة

المرتبة الأدنى ، أى مرتبة الحرفيين والمنتجين . إن مغالاة « العامة » ، وتاجع شهواتها ، سبب بلائهم ونقمة على المدينة ، وفوضى في نظامها ومراتبها ولن تقهر هذه النزعة بين العامة إلا بفرض حدود الاعتدال والعفاف عليها تخصيصاً^(٥٨) .

لقد قاد جلوكون بسؤاله الاستنكارى المذكور سقراط إلى الاعتراف بأن حالة الطبيعة هى حياة الخنازير أصلح . فلننظر الآن كيف سيقود سقراط جلوكون إلى إدانة اللذة الحسية . يريد محاورة سقراط أن يعيش الناس عيشة مدنية ، يستهلكون من جميع الطيبات ما يلبي الشهوة والحس والذوق . بيد أن فن المحاورة يقيم لذلك اعتراضين اثنين ، فينهات إنشاء جلوكون ليعود به سقراط إلى الاقتناع بحالة وسطى بين حالة الطبيعة البدائية وحالة الرفاه المدنى . فمن شأن العيش المترفع أن يولد أولاً الميوعة بين أهل المدينة ، وأن يفتك طبقة المحاربين ، لأنهم لن يقنعوا بـ « الضرورى من المواد » ، بل يلزمهم « النقش والرسم والذهب والعاج وكل متاع ثمين »^(٥٩) ، حتى لتضيق المدينة دون تحقيق ذلك ، فتعد أطرافها ، وتنوع فيها المهن لتشمل « الشعراء والمهندسين والممثلين والراقصين والقصاصين والمفاولين وصناع الأدوات على اختلاف أنواعها ، صانعى البهارج وحل النساء »^(٦٠) . إن عيشاً كهذا يبقى على الإنسان فى حالة توتر دائبة ، تأباها فلسفة أفلاطون التى تروم طمأنينة النفس ، وترى الكمال فى السكينة . وأما حجة سقراط الثانية فهى حالة الحرب والتشاحن التى تسببها الرفاة . ذلك بأن المدينة ستبحث عن موارد جديدة لإشباع حاجات أهلها ، فتوغل فى طلب الثروة بغير حد^(٦١) . وفى هذا الشره دمارها ، جماعة وأفراداً .

ويمكننا أن نعد جمهورية أفلاطون أول مؤلف فلسفى ذى نزعة سلمية صريحة . ولقد كان لها صدى لدى عدد من مفكرى عصر التنوير الذين وقفوا موقفاً مميزاً وناقداً من التوسع الأوروبى مثل هيدرو ، وريسل ، وموريللى ، فى فرنسا ، وهردر وكانط فى ألمانيا . ولئن اعترض أفلاطون على الطريقة الكلية المغالية فى التزهد والتقى لم يبيع فى جمهوريته العيش المترفع والملاذات الحسية ، إذا ما استثنينا شيئاً من التحرر الجنسى . إنه منح المشرع الحكيم حق تحريم زخارف الفنون الجميلة ، ومباهج المدنية المصطنعة ، بل ذهب إلى حد وضع « الصيغة التى يجب على الشعراء أن يصوغوا بها أساطيرهم » « دون مجاوزة حدودها »^(٦٢) . ففى رأيه أن هوميروس كذب عندما وصف سيرة الآلهة بالتشاحن والتنافس ، فأصل الشر فى الكون ويؤزره . إن « الصانع المدبر » (الله) فى اعتقاد أفلاطون هو علّة الخير ليس إلا . ومن ثم فإنه فى استطاع الإنسان أن يقرّب دنياه ويحسنها ويحلمها ، بفضل الذرية والعانة والمشاركة فى الصور السامية . وها هنا يكمن المغزى المتفائل لكتاب الجمهورية ، ونزعة الإنسانية والعقلانية ، التى جعلت منه أثرًا خالدًا ، أضواء مراحل القلق الفكرى والبحث عن الجديد بصفة خاصة .

بيد أنه إذا كانت التراجيديا وأساطير الشعراء لا تستهوى ذوق أفلاطون نتيجة لدور الأهواء والغرائز فيها ، فإن الموسيقى لها المقام الأول فى تهذيب شباب المدينة السعيدة ، يليها « الجمباز » . بيد أن ما يهمنى هنا هو الطريقة القسرية والتقييدية والإقصائية التى تتميز الأخلاق الأفلاطونية ، لا مكان فى الجمهورية لالحان شجية ،

ولترنيمات هادئة ومسترسلة (الميلوديا) ، فهى لا تناسب حتى المرأة التى يبهاها المدينة العادلة منزلة كريمة ، فتشارك الرجل شؤون الاقتصاد ، وفن الدفاع الحربى ، فما بالك بالحراس ؟ إن « اللحن الدورى » الجمهورى وحده يمثل « رنة الجندى الشجاع وهديره » ، فيدفع به نوازل القدر بعزيمة لا تخور . وتتمادي تدقيقات سقراط وجلوكون بعيداً فى تحريم عدد من الإيقاعات والطبقات الصوتية حتى لا تحتفظ إلا بنوع واحد : الموسيقى الدورية بعنفوانها المحارب ، وإيقاعها « الطبيعى الملائم حياة الرجولة المترفة »^(٦٣) . والطبيعة هنا هى « العقل السليم سلامة حقيقة »^(٦٤) .

إن هم أفلاطون الأول - وهو يشاهد تفكك المدينة البونانية ، وتفسخ قيم « أرسقراطيتها المحاربة » - هو أن يرى الوحدة تغلب على التنزع . ولئن خصّ الجند بوظيفة الموسيقى التربوية فكانت معبرة عن فضيلة الشجاعة عندهم ، مخاطبة قلوبهم ، لتغلب النفس الغضبية على النفس الشهوانية ، فإنه قصر أيضاً نموذجها الرياضى وماهيتها على الحكماء المشرعين ، أهل المرتبة الأولى . هكذا يبرّج العقل (الرأس) القوة الغضبية (القلب) لتغلب على القوة الشهوانية (الأعضاء) لدى المحارب .

ويتنظم أهل المدينة الأفلاطونية فى مراتب ثلاث : المشرعون الحكماء والجنود والمنتجون من أهل الصناعة والحرف . أما المبيد فمبتعدون عن المواطن . وهم وإن كان لهم دور فى الإنتاج فمن حيث هم أدوات حية أو نشيطة ، على حد اصطلاح أرسطو لاحقاً ، فلا يمتاز الحادى على سائر الوسائط إلا بقوته النامية .

وأقل المراتب هى عامّة المنتجين بمن « ليست لهم قوى عقلية »^(٦٥) . وقد خصّهم « الصانع المدبر » بهذا الخط ، بأن خلط النفس عندهم بالحديد والنحاس . فهم فى المدينة كالأعضاء من الجسد . ومن شئ منهم على مهنة دأب عليها حتى الممات ، ويعتمد عليه ألا يرتقى ، كما لا يرتقى واحد من نسله ، إلى المرتبة الأعلى إلا استثناء يكاد ينععدم : « فإذا ما ولّد العمال أولاداً ثبت بعد الحك أن فيهم ذهاباً أو لفة وجب رفعهم إلى منصة الأحكام : أصحاب الذهب حكماً وأصحاب الفضة مساعدين . ولقد جاء فى القول الحكيم إن المدينة التى يحكمها النحاس والحديد هى إلى البوار »^(٦٦) . وهنا نرى أن عقلانية أفلاطون لا تتروّد فى استخدام عناصر أسطورية خيماوية ، إن صح التعبير ، لعلها تكون حجة أو حيلة فى إقناع « أبناء هذا الزمان » بجدوى نظام المراتب الاجتماعية المغلق ، فلا تختلط الواحدة بالأخرى ، كما لا تخرج المعادن الكريمة بالمعادن الوضيعة إلا عرضاً يتوجب على الخبياء تخليصها منه .

أما فى أهل المراتب فقد أنزل أفلاطون المشرعين لقيادة المدينة ، من بين الحكماء ، غيراً بهذه الطريقة ومقدماً الحق على القوة . وهو رأى ستأخذ به عقائد حقوقية وفقية لاحقة ، من ضمنها الرئوسوية ، حتى بعد أن فندها ميكافلى فى كتاب الأمير (عام ١٥١٣) . وإذا ما كان حظّ المنتجين الحديد والنحاس فحظ المشرعين الذهب . وهم فى المدينة بمثابة الرأس فى الجسد . لقد كان حلم أفلاطون الكبير أن يصير الحكيم أميراً والأمير حكيماً . فالتمييز بين الخير والشر مشروط عنده بتمييز معرفى بين الحق والباطل . ومرة ذلك أن النظر العقل - فى مجتمع الرق القائم على تقسيم عيوى للعمل - هو أقصى درجات

لقد أفضى بالناس سوء التربية المدنية ، في منظور أفلاطون ، إلى الزيف عن تعاليم العقل ، فحلّت حركة الفساد محلّ السكون الخارجى والسكنية الداخلية ، والانقسام محلّ الوحدة . لذلك نجده يروم قيام « مملكة عقلانية مستقرة » بتعبير إرنست بلوخ^(٧٠) ، وقد حملها رسالة كبرى تتمثل في مجاوزة الانقسام . « والانقسام — بتعبير شاتليه — لا يردع في (دائرة) الحق بل في (دائرة) الواقع »^(٧١) ، فدعا إلى مشاعة الأولاد والنساء والخيرات .

غير أنّ أخلاق أفلاطون التقييدية والتطهّرية ضيّقت مجال المساواة فخصّت المشاعة على المراتب العليا . وهى إرنست بلوخ أمّا « ليست مشاعة العمل بل مشاعة الأعمال » فهى للجند والمتعلمين^(٧٢) . وهنا تطالعنا اسبارطة بنظامها الصّلف الصارم ، مثلما كان شأها تحت حكم لوكورجس ، الذى بقيت صورته عالقة بخيال كثير من الفلاسفة المصلحين ، كان آخرهم « لاني دى مابل » معاصر فولتير وخصمه . ما اشتهر به لوكورجس الاسبارطى هو « القوانين الزراعية » وه القواعد النقشية « التى سنّها ، فحرّم على الحكام والجند كسب الذهب والفضة وكل متاع ثمين ، وأشاع بينهم ، دون عامة الناس ، وسائل العيش ، وأباح « حرية » الجنس بعد أن ضبطها بشروط . وهو ما نجد صداه في جمهورية أفلاطون المثل .

أى مدينة هذه التى يقترحها على « أهل زمانه » ؟ هل هى حلم طوباوى خارق لحدود الواقع والموروث ؟ أم هى أمثلة (idéalis- tion) لحياة اسبارطة ولواقعها التاريخي ؟ إنّا ، فيما نرى وفيها يتبين من عرضنا ، الاثنان معا ، بل هى — إذا شئنا مزيدا من الدقة — إلى الأمثلة أقرب منها إلى الإيطوبيا ، لأنها كاتبة مثالية — بالمعنى الفلسفى المستساغ لهذه الكلمة — تقرّر الواقع بقدر ما تحتج عليه .

إنّ بعض الشروح التبسيطية وقد أضلّتها مثالية أفلاطون المعرفيّة المعلنّة ، عزلت فكره عن هموم عصره ، فجعلت هذا الفكر الفلد من أجل لا شيء ! أو — فى أحسن الحالات — من أجل عالم المعقولات التاريخي ! بل ، إنه كتب عن عصره بلغة عصره ولأبناء عصره . ولعلنا نتجرأ هنا على القول بأنه لا مكان للحلم في جمهوريته القاسية والصارمة ، وبأن طوباويته المدنية ذات النزعة الماضوية لا يفسرها أمل في عالم جديد ، بل انغراسها في واقع عصرها . ولم يترك أفلاطون شأنًا من شؤون الحياة ، هامها وخاصها ، إلّا وقّده ورتبه ترتيباً في نظام دولته الصلب . كتب شاتليه في هذا الصدد : « لقد أنشأ أفلاطون إيطوبيا لم يترك فيها شيئاً للمصادفة »^(٧٣) . إن كان له حلم فمن جهة طلب السكنية والطمأنينة ! حتى لكأننا بالداعية إلى جدل المعرفة داعية إلى وقف جدل التمدن وحركته وتناقضه ، فجاءت تعاليمه التزهدية في صميمها نقيضا للتقدم .

حدود هذا المبحث لا تسمح لأكثر مما ذكرنا . ولكننا نضيف إشارة إلى بعض الفروق المميزة بين كتاب الجمهورية وكتاب النواميس الذى صنّفه أفلاطون في أواخر حياته ، وفيه راجع عددا من تعاليمه الإصلاحية ، وقد اتضح له في شيء من الحيلبة استمصاص تحقيقها في واقع أثينا . ففي النواميس حلّت المدينة الممكنة محلّ المدينة المثل ، وتراجع الحق أمام القوة ، وتعاظمت منزلة المحاربين على حساب منزلة أهل النظر ، وازداد النموذج الاسبارطى تفوّقا على النموذج المثالي

المتعة والحرية اللتين تستلزمان وجود « وقت فراغ » للرياضة الفكرية . وفى الأصل الاشتقاقي لكلمة « سكولى » اليونانية — ومنها المدرسة — معنى التسل بوقت الفراغ ، وهو بما لا يحصل عليه إلّا من يقف خارج الإنتاج المادى المباشر .

وتتوسط المرتبتين الدّنيا والعليا مرتبة الجند ، بمن مزج الصانع المدير النفسَ هندهم بالفضة . وهؤلاء هم حاة المدينة ، واجبههم طاعة المشرّعين وحراسة « قطيع الأغنام » — بعبارة أفلاطون نفسه . وهم فيها بمثابة القلب من الجسد .

لقد استقى أفلاطون نموذج التّراتب المدل في جمهوريته من النظام المصرى القديم ، ومن نظام اسبارطة في عصره . بيد أنه أحدث فيه قلبا ذا دلالة صهيقة ، عندما قدّم مرتبة العقل المشرّع على مرتبة المحاربين ، والحق على القوة ، فشذ السياسة المدنية إلى حلم الأخلاق برباط وثيق ، حتى يتناسب الهرم الاجتماعى مع معبد الفلسفة الذى أنشأه ، والذى بمقتضاه يقسم قوى النفس إلى ثلاث : عاقلة (المشروحين) وخصيصة (المحاربون) وشهوانية (المتجنون) ، أى إلى « مفكرة ومنفذة ومنتجة »^(٧٤) . وهو يجعل من النفس الغضبية (قوة الإرادة) ضدّا للشهوانية (حليقة اللذة والتمتع الحسى) . الأولى « حليقة العقل الطبيعية » ما لم يفسد سوء التربية بناء النفس^(٧٥) . ليس هناك إذن تواصل مباشر بين الحكمة والفريرة ، بل تتوسطهما القوة الغضبية .

يبقى أن فضائل المدينة الأفلاطونية ثلاث ، تضاف إليها رابعة : العفة والشجاعة والعفاف (أو الاعتدال) . والعفاف يعنى التضحية ، وهو قوام المدينة الصّالحة ، الذى يجب على العامة تحمّل القسط الأوفر منه . أليس هناك تناقض ، في ظاهر القول على الأقل ، بين مبدأ التضحية ونكران الذات ومبدأ « المنفعة الشخصية » الذى به يفسر أفلاطون في الكتاب الثانى من الجمهورية نشأة المدينة ؟ قلنا « فى ظاهر القول » ، لأن العدالة ، وهى رابعة الفضائل ورأسها ، تعنى ، فى نظره ، أنّ الحاجات الطبيعية تختلف من مرتبة إلى أخرى ، وأن كل مرتبة تؤدّى في المدينة وظيفتها المخصوصة لها دون غيرها ، على النحو الذى يقتضيه نظام الكون ، بدءا بتكوين الإنسان نفسه ، وانقسام النفس إلى ثلاث . ومن العدالة الأفلاطونية أنّ تضحي العامة ، وأن يستفيد الرأس بتوسط القلب فيما تنتجه الأعضاء . وعلى الرغم من أنّ هذا الفيلسوف قصر العقل على صفوة المجتمع ، فإنه — لما جعل منه قبس الألوهية في الإنسان — كان صاحب أوّل مشروع ينشد انتصار العقل في دنيانا . « وما كان مشروع العقل المثالي ليصير اليوم واقعا إلّا لأنّ هناك من كان قد بدأ بتعريفه على وجه الدقة بوصفه مثلا أهل — كما جاء في شرح فرانسوا شاتليه الممتاز لأفلاطون^(٧٦) .

ما هو اجتماعى وواقعى تابع في فلسفة أفلاطون لما هو عقلاى ، ففى العقل وحده تنحلّ التناقضات ، وتحمى الفروق والتزاعات ، وتندحر الغرائز والأهواء . لقد كانت الوحدة غاية إيطوبية تسيطر على فكره ، فقدّم الجمهورية بوصفها مشروع إنقاذ للمدينة اليونانية التى آلت انقساماتها في عصره إلى مأزق شديد . وسوف يفاضل المشروع نفسه أبا نصر الفارابى في شروط تاريخية وثقافية أخرى ، فيصوغه بروح وبأسلوب مختلفين اختلافا تاما .

وبعد أن أُلغى حق الحياة الخاصة في الجمهورية ، أُعيد إليه التقدير في النواميس ، الذي أعلن حق المراتب العليا فيه وفي الأسرة والزواج . وطبعاً أن تمتد هذه المراجعة إلى الرؤيا الأسطورية الخيالية أيضاً ، إذ أمسى المزج بين النحاس والفضة والذهب في كتاب النواميس مقبولاً ، مثلما أمسى الاختلاط بين المراتب الاجتماعية مباحاً .

إن مبدأ المراجعة الواقعية كامن فيها نرى في التمثيل الكوزموجون نفسه . ولنشرح في اقتضاب :

لكي يوجد « الصانع المدبر » (الله على حسب هذا المعتقد) روح العالم ، استلهم من المثل أمفوذجارسه على المادة - الوعاء ، وبه حدد رسومها وأشكالها المتعددة . وكان الوعاء (réceptacle) قبل انتظامه وتمثله الصوري ، أي قبل انطباع الصور فيه وعليه ، فوضي وسديما (chaos) ؛ فهو قبل تدخل الصانع مادة لا شكل لها ولا تعين . كان الوعاء حلة ضالة (cause errante) أكسبها الصانع ترتيباً وتناسقاً ليكسبها غاية خارجية وغائية داخلية . وأين كان هذا الوعاء ؟ إنه « الأين » ذاته ، أو « المكان » على نحو عالم الماهيات (champ eidétique) دون أن يتماهى معه أو يتساوى . إن عالم الماهيات « حي في ذاته » ، و« مساو لذاته » . إنه « الموهو » (le même) . أما العلة الضالة (= المادة - الوعاء = الكوري = chôra) فهي المغاير (l'Autre) ، أو هي ، إن شئنا تدقيقاً ، نقبض التصور (l'anti-concept) . هي كذلك وليست كذلك ؛ لأنها - من ناحية أولى - ليست الماهيات فيها ، ولكنها تنسب - من ناحية ثانية - إلى عالم غير مرئي (٧٤) . وماذا يمكنه أن يكون هذا العالم غير المرئي ، إن لم يكن عالم الماهيات ذاته ؟

قلنا إن العلة الضالة المستعملة لقبول كل « البصمات » أو « الانطباعات » الصورية هائمة على نحو عالم الماهيات ، حتى إنها تكاد تلغى الحد الدقيق بينها ، أي بينها وبين نقيضها . وهي من جهة أنها كذلك عدم في صميم عالم الصور الأبدى . لم يخلق الصانع ، في تقدير أفلاطون ، روح العالم من محض عدم ، بل من عدم - وجود (non-etre) . وهل هذا التحويتي المغاير بما هو تحديد سام للهوية الفكرية . وكذلك يشارك الوجود المغاير غيريته ، فكان الاختلاف في صميم الوجود . إن حقل الماهيات ليس خالصاً طهوراً ، فوجوده مزيج من الصور (القانون) والعلة الضالة (الفوضى والسديم) ، من السكون والحركة ، من الكمال والنقصان (٧٥) . فإذا لم يكن عالم المعقولات العلوي خالصاً بل ممزوجاً ، فما بالك إذن بالعالم السفلي ، عالم البشر والنسخ ونسخ النسخ والكون والفساد ؟

ها نحن أولاء قد بلغنا مقصدنا . إن كوزموجونية أفلاطون تتضمن ما يبرر المراجعة الواقعية التي أجراها في كتاب النواميس . كذلك فإن المحسوس يشارك المعقول معقولته . والمعقول حاضر بظلاله في المحسوس ، وإلا لما كان للمحسوس معنى ولا غاية . وأما درجة التناسب بينهما أو التناظر فمقدرة بدرجة التربية والسياسة المدنية .

إن مشاركة النفس الإنسانية في عالم المثل تقتض طموحاً ودرية ومعاناة عسيرة المثال . لذلك فإن تصور مواطن ضاهر تستوى عنده المنافع الشخصية والقانون الخالص ، وهم تكذبه نشأة الكون ذاتها . لذلك كان عالمنا المزوج أحسن العوالم الممكنة . ولعل الفروق بين

طوباوية الجمهورية الناشدة استعادة الماضي الاسارطي ، وواقعية النواميس ، تعود إلى تصور فلسفي شامل ، لا يتكرر في نهاية المطاف سطوة الواقع ، مهما بدا هذا التصور جانحاً إلى عالم المثل الأبدى ، متفترساً فيه لا يجيد . إن إيطوبيا أفلاطون إيطوبيا الترتيب والنظام .

واقعية المدنية الأفلاطونية هي الوجه الآخر للمثالية المعرفية ، وهي قاعدتها الصلبة . إنها متلازمان في علاقة شرطية بحيث تُنجب الواحدة الأخرى ضمن نسق واحد . وليست المعضلة الفلسفية تبعاً لذلك في الخيار بين الواقعية والطوباوية ، بل في إدراك العلاقة بينهما . فالإنشاء الطوباوي يطالعنا منذ إرهاباته السحيقة بما هو خطاط داخل الفلسفة ، ثرى ومتعدد القسّمات . وهذه واحدة من ثوابته منذ جمهورية أفلاطون ونواميس .

وعرض على جمهورية أفلاطون وجزيرة الشمس لجامبيلوس زمن شتى طويل أُسببت فيه الإيطوبيا قبل أن يُنزع زهورها مرة أخرى في عصر النهضة الأوربية . ففي تاريخ أوربا الوسيط نزل درع الحديد الثقيل لنباله السيف على براعم الحلم الاجتماعي ففتتها ، كما نزلت غفارة الكاهن على مكانن الخيلة المستنصفة فغطتها غطاءً . هناك استثناءات قليلة على امتداد قرابة الألف سنة بين نهاية العصر القديم وبداية الأزمنة الحديثة ، تمثلت في بعض التجارب النظرية والتطبيقية ، من أهمها : مدينة الله (De civitate) التي ألفها القديس أوغسطين في بداية القرن الخامس بعد الميلاد ، ثم وصاها الزاهد الإيطالي التهرطق « جويكم دي فلور » ، المؤلف في عام ١٢٠٠ تقريباً (J. de Flore, de concordia utriusque testamenti) . وكان مشروع هذا الزاهد المسيحي غاية في الطرافة عصرئذ ، إذ أنزل إلى الأرض المدينة الفاضلة الكاملة التي تركها الأب أوغسطين في السماء ، وأراد لخلاص الإنسانية أن يصير « عملية » تاريخية ممكنة للمخطئين هاهنا في الدنيا ، فكان أن أول عقيدة التثليث المسيحية تأويلاً تاريخياً ، يرى في « الأب » رمزا لمرحلة التاريخ الأولى وللمعهد القديم ، وفي « الابن » رمزا لمرحلة ثانية تميزت في أن واحد بالحب وانقسام الكنيسة إلى قساوسة ولائكيين (المعهد الجديد) ، وفي « الروح القدس » المرحلة الثالثة ، التي ستأتى لتحقيقها هنا على الأرض خلاص الإنسانية جمعاء ، وتنشئ مملكة عرفانية نورانية لا أمبر عليها ولا كنيسة تقودها . كما ظهرت في هذه الحقبة التاريخية « رواية الورد » لجان دي مونج (Jean de Meung, Le Roman de la Rose) ، وهي بمثابة ملحمة ذات أصول شعبية ونزعة انتظارية (mésianisme) تتغنى بجماعة المساواة والألفة .

هكذا ، وباستثناء بعض المحاولات القروسطية ، لم يُنزع الحلم الجغرافي الاجتماعي - بالمعنى الطوباوي - إلا مع السير طوماس مور . فلننصف إلى هذه الاستثناءات استثناء أهم سجلته في تاريخ الإيطوبيا الآداب العربية الحافلة بصور الخيال المرجوة ، وبأحلام الفلاسفة المدنية والمعرفية . والبحث في هذا الحقل ما يزال يسافعا ، يتطلب تحميصات دقيقة وواسعة ، وتصنيفات جادة ، بحسب المواضيع والأنواع والأغراض والمدارس والشخصيات ، ويطلق من هذا السؤال المثير :

هل هناك حقاً إيطوبيا عربية قديماً أو حديثاً ؟

قلّ ونذر أن اكتسب مفهوم ما ما اكتسبه مفهوم الإيطوبيا من دقة تاريخية ، تعود إلى عام ١٥١٦ تحديدًا . ففي هذا العام صدر كتاب باللاتينية يحمل عنوانًا طريفًا لا يخلو من غرابة : إيطوبيا للسير طوماس مور (De optimo rei publica statu sive de nova insula utopia) وقد تُرجم الكتاب أولًا إلى الألمانية (عام ١٥٢٤) ، ثم إلى الإيطالية (١٥٤٨) ، والفرنسية (١٥٥٠) ، وإلى الإنجليزية (١٥٥١) . وبداية من القرن السابع عشر صار عنوانه تسمية نوعية لحلل دلالى إشارى ، به تمّيز ، وفيه تصنف ، طائفة معينة من الإنتاجات الأدبية والفلسفية السابقة واللاحقة .

يشتمل كتاب مور على قسمين ليس بينهما رابط منطقي أو إنشائي ظاهر : قسم أول (هو الثاني تأليفًا) يتضمن نقدًا صارمًا لأوضاع إنجلترا ، وقسم ثانٍ يرسم رسمًا دقيقًا ومفصلاً الحياة المثل على جزيرة فاضلة وسعيدة اسمها إيطوبيا ، يعتمد وصفها على أسلوب التخيل الإيطوبى .

اكتشف ملاح برتغالى اسمه رفايل^(٧٦) الجزيرة المحفوظة ، وعاش مدة من الزمن بين سكانها الإيطوبيين (utopiens) وشاهد ما حقته النوااميس الطبيعية فيها من تألف وحرمة وولام بين مواطنيها ، ومساواة لا تستثنى إلا العبيد القادمين إليها من بلدان أخرى . ثم إن الرّحالة رفايل كان له ، إثر هودته إلى أوروبا الفاسدة ، لقاءً مصادفةً مع مور ، فوصف له ما عليه الحياة هناك . ولم يكن الرّحالة إلا شخصية وهمية نسجها خياله . وكان قرن المحاورة قد استعاد حُفوفاته عصره وعلّاه على وظيفته التربوية والتوليدية السقراطية أضاف إليه المحدثون مقصدًا تعميميًا يصوغ الآراء الشخصية على لسان الآخرين ، ومقصداً جدلياً جديداً لحمل الأحكام على القضايا النسبية ، بفضل السؤال والجواب والطرح والاعتراض .

انحدر طوماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥) من أسرة لندنية ثرية على شيء من النبل . ودرس في جامعة أكسفورد ، حيث كانت « النزعة الإنسانية » سائدة . وتبعاً لذلك تأثر بالفكر اليوناني تأثراً حاداً بوالده إلى نقله إلى أحد معاهد الحقوقي . وليس أدل على هذا التأثير من أوجه الشبه بين إيطوبيا وجمهورية أفلاطون ، ومن الاشتقاقات اللغوية اليونانية التى نحتنا ، حتى لقب بـ « أفلاطون النهضة » . ولقد ربطته بـ إراسموس إراسموس (١٤٦٦ - ١٥٣٦) (Erasmus) ، « أمير الإنسانيين » ، ومؤلف « مديح الجنون » ، روابط فكرية وشخصية حميمة . وتدرّج مور في المراتب التشريعية العليا ، من طواحية أحياناً ومكرهاً أخرى ، إلى أن احتلّ المكانة الثانية بعد هنرى الثامن ملك إنجلترا . غير أن هذه الوجاهة عجلت بسقوطه ، إثر اعتراضه على فسح عقد قران الملك مع كاترين الإسبانية . ثم ساءت العلاقة بينها إلى أن أهدم في عام ١٥٣٥ ، دفاعاً عن الكاثوليكية ، وعن سلطة البابا ، ومناهضةً للتجديد الأنجليكاني ، الذى سعى إلى التوفيق بين الكاثوليكية والبروتستانتية الصاعدة . وفي عام ١٥٣٥ أهدت الكنيسة التقدير إليه ، ولقبته قديساً ، بعد أن نُقِلَت نظريته من عناصرها المدنية الطوباوية ، بل شُكِّت في أن يكون هو الكاتب الحقيقي لإيطوبيا .

إن تساؤل لا يبقى عالفا وراء هذه السيرة : كيف أمكن لفكر مجدد ، لُقِّبَ إيطوبيا بإيطوبيا الحرية الحديثة والتسامح الدينى ، أن يدافع عن الكاثوليكية في إثبات نفعها الدّاخل ؟ هل مرد ذلك إلى شخصيته ذات القسّمات المتعددة ؟ أفلم ينتقد هو كذلك الكنيسة الرومانية ؟ ألم يستبق في مضمار التسامح حتى فولتر شيخ التنوير الفرنسى ؟ الأرجح هو أن تناقضات عصر النهضة - ككل مرحلة انتقالية ينهشها التنزق بين القديم والجديد - تفسّر جانباً على الأقل من تعدد مواقف مور .

إن « مثقف » ذلك العصر يبقى - بسبب أنه مثقف - مشدوداً إلى مبدأ نبوى لمحضاه عند أفلاطون : البحث عن السكينة الروحية والسكون المدنى . من ذلك أن مور رأى في الحركة البروتستانتية تبريراً عقائدياً « لحرب الفلاحين الألمان » التى تزعمها طوماس مونزر (Thomas Münzer) في عامى ١٥٢٤ و ١٥٢٥ . وكان مونزر طوباويا نورانياً (illuministe) وعرفانياً متحمساً ، استلهم من مبدأ القضاء والرجاء الذى صاغه اللاهوت اللوثرى الذّاق النّزعة (نسبة إلى لوثر Luther) ونظرية عملية ، سعت إلى تطبيق التعاليم الإنجيلية في المجتمع والتاريخ . وتعرض عقلانية مور على نورانية مونزر ، وتتشدد تطوراً بدون أى تشاحن أو نزاع ، مبرهنة هكذا على رؤيتها الأخروية والانتظارية : الأمر بالواجبات ، مع تأجيل الفعل إلى يوم المعاد .

وأين كان يمكن لتطور كهذا أن يحصل ؟

غالباً ما تُغيّر مضمّمات المجتمعات الفاضلة جزراً استثنائية أو مدارية ، لا اعتدال مناخها وطبيته ونأيه بصفة خاصة عن أماكن الفساد . ولعلّ ابن طفيل كان في حى بن يقظان من السّابّاقين في هذا الاختيار الجغرافى . غير أن إيطوبيا كانت إلى البحث المعرفى أميل منها إلى البحث عن السعادة المدنية . وأما الرحالة رفايل ، محدث مور ، فإنه تكتم عن موقع إيطوبيا من الأرض . لم التكتم بالتّرى والحال أنه يصف وصفا مسهباً تهايرس جزيرته وشطآنها ؟ هل في ذلك إشارة بالسلب إلى إنجلترا ؟ تمّذ « إيطوبيا » مائتاً ألف خطوة في أكبر عرض لها يقع في منتصفها . ويتخلّص هذا العرض حتى يتكون عند هذا الموضع خليج كأنه بحر داخلى (يذكر ببحر إرلندا) تحتضنه جزيرة في شكل هلال . إنها تهايرس قاسية ، لأنّها تصد الرياح حتى ليُخيّل إليك أن الجزيرة تسبح في بحيرة هادئة . المسالك وحرّة جداً ، والدخول إلى إيطوبيا مخوف بالمخاطر . لقد وهبتها الطبيعة هذه التهايرس لتقاوم كل من تحدّثه نفسه بالإساءة إليها . ولقد عزز أهلها هذا المعطاء بفن القلاع .

فمن يدخل أرض السعادة من الأجانب يأتري ؟ لا يدخلها إلا اثنان : أمّا جرم نفى عن بلاده فتنازل عن حق الحرية في مقابل حق الحياة (وهى الحالة الوحيدة التى يفقد فيها الشخص حريته في إيطوبيا) ، وأما بعض الأخيار من المفكرين وأحبّاء الإنسانية .

إن الشكل الجزيرى ، كما ذكرنا آنفاً ، يلازم عدداً من الإيطوبيات منذ أطلّست أفلاطون حتى جزيرة « إيكاريا » لإتيان كابييه (Etienne Cabet : Voyage en Icarie, 1848) . وتدل الجزيرة على نزعة نخسوية سادت الفلسفة الطوباوية عموماً (المشروع الروافى ، ومشروع إخوان الصفاء) ، مُفادها أن المدينة الفاضلة عسيرة المثال ، لا يسعد بها إلا الحكيم المختار !

منشأتها ولغتها وأعرافها وقوانينها ، وموزعة توزيعاً سوياً ، ومشيدة تشييداً هندسياً مائلاً ، حتى إن وصف إحداها يذخر جهد الحديث عن غيرها^(٧٨) . وأما العدد ٤ فيذكر بعدد مقاطعات إنجلترا ، مضافة إليها لندن .

وتمتاز جزيرة التآلف بقلة قوانينها المدنية ، وببساطة تنظيمها الأسرى البطيركي ، فسريان الناموس الطبيعي في هيئتها المدنية وفر لها جهد وضع شرائع كثيرة ومعقدة . لقد جعلت تنشئة الإنسان فيها تنشئة طبيعية المؤسسة الحقوقية تنقلص إلى حدود السهر على الإنتاج وتوزيعه ، وردع بعض المساويء ، وهي نادرة . ولم الحاجة إلى الحالة الشرائعية المصطنعة والحال أن التفاني في خدمة الصالح العام هي متعة المواطن الأولى في بلد النعيم . لقد خلصت طويته من هوى المجد والريخ والتملك .

ومرد شفافية الناموس الطبيعي وصفاته إلى اندثار « أصنام » التملك الفردي وكُدورته . إن نواة الحق العينية — بدءاً بالحق الرومان على الأقل — هي الحياة الخاصة . كما أن موضوع هذه القانون الأول هو التمييز بين « مالى » و « مالك » . ولما أشاعت إيطوبيا الخيرات فإن دائرة الحق تقلصت . ألم تجعل أهلها يغيرون سكنهم مرة كل عشر سنين بحسب نصيبهم من القرعة ، كى تتطهر قلوبهم من هوى تملك قد تزرعه العادة ؟

والزراعة في « إيطوبيا » هي أولى الفنون وأسماءها ، إذ يمتنها الرجال والنساء على حد سواء ، ويُلقن الأطفال في المدارس علمها النظري ، وفي الأرياف المجاورة فنها التطبيقى . إن في اهتمام مور بالزراعة دلالة على احتجابه على الإفقار الاقتصادي الذى بدأ منذ القرن السادس عشر يكتسح الريف الإنجليزي بدخول قوانين السوق الحديثة إليه ، وبقيام الصناعة « المانيفاكتورية » . وفي القسم الأول من كتابه — وهو القسم النقدي — يسطر مور آثار هذا التحول على الحياة المدنية والأخلاقية .

إنه يقدم فيه لوحة بينة لتنشيدات المجتمع المدنى الإنجليزي ، وتفاقم تمايزاته في فجر الأزمنة الحديثة . وبعد أن ينقد فحول النبلاء ومبارجهم الاستهلاكية ، يسوق تشبيهاً مجازياً يُفصح عن إحدى المفارقات الغريبة في « ميكانيزمات » الرأسمالية الناشئة وعقلايتها الباطلة : « إن قطعاناً من الخرفان لا عذ لها ولا حصر ، منتشرة اليوم في كامل إنجلترا . غير أن هذه البهائم الوديعه والقنوعة في أى مكان آخر ، تحولت في إنجلترا إلى حيوانات كاسرة ونهمه ، تفترس حتى البشر أنفسهم ، وتُغزل الأرياف والقرى والمنازل من سكانها »^(٧٩) .

الخرفان تلتهم لحم البشر ! ذلك هو عطاء الحضارة الصناعية النفعية . لقد أضفت صناعة الغزل والنسيج ، ونمط التبادل المستحدث ، على المنتجات الطبيعية طابعاً صناعياً (fétichiste) ، أعضع لسلطانة قوى الإنسان الجسمية ووعيه الروحى . وقد تبين مور ، بهذه الطريقة انسحاق الإنسان الجديد أمام « الأشياء » وتلاشى الغاية في مجتمع النمو والتراكم ، فالإنتاج السلمى يصوغ محتوى الكيئونة ويوجه حركتها . كما اعترض على غول التقدم الذاهم ، في حين بشرت فلسفة النهضة ، عموماً بقدم ملكة العقل والسعادة والإخاء . وليس نقد مور الطوباوى إلا حلقة أولى من سلسلة ستمتد إلى بعض فلاسفة التنوير ، في مقدمتهم روسو ، ثم إلى شارل

فلنا إن محدث مور لا يكشف عن حقيقة موقع « إيطوبيا » . وكيف له ذلك والحال أنه إذا ما ترجمنا (Utopia) ترجمة حرفية دلت على « اللامكان » ، أو « ما لا مكان له » ، أو « ما لا أين له » ، ومعناها المكان الذى لا وجود له في أى مكان . ولفظ إيطوبيا (utopia) أو (outopia) في أصله اليونانى اشتقاق ابتكره مور بتركيب مفردتين (لا = ou = non) و (المكان = topos = lieu) فيكون المعنى جزيرة اللامكان أو (اللأين = Nulle — part)

هناك من المترجمين العرب ، وغيرهم أيضاً ، من استند على الاشتباه الصوق بين كلمة (outopia) ذات البناء السالب الذى يُشاه ، وكلمة (eutopia) ذات البناء الموجب ومعناها « مكان السعادة » ، أو بالأحرى « أرض السعادة » فترجم (utopia) « بطوبى » ، وهي مفردة وردت في القرآن ، وشرحها لسان العرب .

فإذا ما كانت طوبى لفظاً هربياً (على وزن فعل من الطَّيْب) ، أو معربة عن الهندية أو الحبشية ، وهي شجرة في الجنة ، فلها تشير بالإيجاب صوب الكمال . أما إيطوبيا فتشير إلى حركة النفى والسلب (négativité) اللازمة لتحصيل السعادة وبلوغ أرض النجاة . واختيار مور في تقديمنا تفسيران : تفسير جغرافى ، مفاده أن التعريف بالنفى للمكان قد يجعل من إيطوبيا صورة مؤثرة لإنجلترا ، بمعنى أن « ذاك ما لا أين له » هو عينه « هذا الذى له أين » : « سعادة بلا أين » ، و « أين بلا سعادة » . وأما التفسير الثال فيتبع لزوماً الأول : إن حركة النفى المكانى نحيلنا إلى إيجابية تاريخية قد تكون مقصودة . صحيح أن « إيطوبيا » مور لا تستحضر التاريخ ، ولكنها نحيلنا إليه خفية عندما تعرف المكان بالسلب . إن التمثل الفلسفى للتاريخ كان يمثل صعوبة كبرى في عصر نُفِث فيه « كتاب الطبيعة » وأُغلق إلى حين « كتاب التاريخ » المكتوب بأحرف العناية الإلهية — كما قالت بها الديانة المسيحية .

مفاد قولنا أن في المعنى الحرفى لكلمة إيطوبيا تحديداً بالنفى ، وهو المعنى الذى تؤكد رسالة مور إلى أراسموس في عام ١٥١٧ ، فيها يبعث جزيرته ب « اللامكان » مستعملاً صيغة لاتينية هذه المرة (nusquama) ، المشتقة من (nusquam = le nulle — part)^(٨٠) ، كما أن للجزيرة عاصمة يشقها نهر « أنيدر » (أى النهر الذى لا ماء فيه = Anydre) . وتبعاً لذلك فضلنا في هذا البحث الاشتقاق المورى (إيطوبيا) على الكلمة العربية (طوبى) .

كانت جزيرة الحلم متصلة بالبلاذ القارية عن طريق ذراع . وكانت قديماً تعرف باسم « أبراسكا » ، وهي مدينة المجانين في كتاب إراسموس . وكانت فقيرة غير ذات فلاح ولا منفعة ، إلى أن فتحها المشرع الحكيم إطوبيس (Utopus) فأطلق عليها اسمه ، وفصلها عن القارة الفاسدة ، فتحولت إلى جزيرة محمية . وعلى هذا النحو انفصل الخير عن الشر . هل يعنى هذا أن مور لا يسلم هنا بركن من أركان المسيحية القائلة بتأصل الشريرين البشر ؟ هل أية حال إنه جعل من الخير قيمة ممكنة هنا في دنيانا . غير أنه بنى كتابه في حين يبقى الشرح قائماً بين القارة البائسة والجزيرة السعيدة ، أى بدون أن تزول ثنائية الحق والباطل ، وكأنه يرسم للحلم وللتنافى لحدوداً واضعاً كفة الواقع مقابل كفة الإيطوبيا .

وعلى جزيرة إيطوبيا أربعة وخمسون مدينة متكافئة في عدد سكانها وفي

خارج « إيطوبيا » إلى « معبودات » الألقمة منصطة تحملها إليها « جنون الإنسان » . ويتابع مور ساخرا : « لقد أودعت الطبيعة الفضة والذهب أعماق الأرض البعيدة وكأنها منتجان لا منفعة منها ولا طائل في حين بسطت فوق الأرض الهواء والماء والتراب ، وكل شيء حسن ونافع حقا » (٨٧) .

ويُعبد الحلم نفسه بعد قرون ، فيراود بعض أتباع الاشتراكية العلمية ، فيعتقدون هم أيضا ببناء المراحض العمومية من سبائك الذهب عندما يحل مجتمع الوفرة (٨٨) !

أتى حلم هذا الذي غازل مور في فجر النهضة الإنجليزية ؟ مشاع في الاملاك لا يستثنى إلا علاتق القرى والزواج ، وتنظيم حقوقي بسيط هو إلى السلطة الأبوية أقرب منه إلى الدولة الحديثة ، ومثائل معماري بين المدن ، وتوزيع ديموجرافي سوى ، ووقت فراغ يسوق وقت العمل ، وتسوية بين الناس (nivellement) تشمل حتى بعض مواهبهم وأذواقهم !

ألا يتناقض المشروع الموري ذو النزعة الأفلاطونية الغالبة ، مع مبدأ فلسفة النهضة ، الداعي إلى إطلاق الغرائز وممارسة حق التمتع الحسي بملذات الدنيا ؟

من السهل الاعتراض على مور من خارج دائرة مبادئه . والأمير يختلف منظورا إليه من داخلها . فالمساعدة لا تحصل بإشباع ما أتفق من « الشهوات الحسية » ، بل بالإقبال فحسب على « الملذات الحسنة والعفيفة » . « العيش على الطبيعة فضيلة » : « فالإنسان الذي يتبع اندفاع الطبيعة هو من يطيع نداء العقل في عزوفه (عن الأشياء) أوفى مهله إليها » . ولكن نداء العقل « يجثا أيضا على أن نحيا حياة بهجة لا كآبة » (٨٩) . وواجب الإنسان هو الامتثال لنظام العقل في الكون ، وهذه واحدة من تعاليم الأخلاق الروائية ، ثم البحث عن اللذة ونهذ الألم ، وهذه واحدة من تعاليم « الحلقة » الأبيقورية .

فإذا ما بدت جزيرة إيطوبيا رازحة تحت ثقل الجفّة الروائية ، فإنّ البهجة الأبيقورية ترفرف فوقها في طلاقة . بيد أنها تستثنى ، مثل الإبيقورين ، الشهوة من فنّ تحصيل السعادة ، لأن الشهوة دلالة على الحرمان ، والحرمان ألم متنبؤ (٩٠) . لقد حاول مور أن يؤلف هنا بين المجاهدين في عقدة مركزية واحدة : تحصيل الطمأنينة بالامتثال لنظام الكون ومكونه امتثالا رواقيا ، وتطهير الملذات من كدورة الألم تطهيرا أبيقوريا ، يزيح حركة الاضطراب عن سكون النفس . ها هنا يكف المشروع المدفن الموري عن أن يكون غاية في ذاته ولذاته . إنه ينقلب إلى وسيلة لبلوغ غايات فلسفية وتربوية : ليس نظام إيطوبيا المدن إلا الحالة الأنسب لتحقيق نظام العقل . ومُنتهى السعادة الإيطوبية هو وقف حركة التاريخ ، وإحلال حالة من السكون والسلام .

لقد كُتِب الكثير حول « اشتراكية » مور ، فهل كان حقا كذلك ؟ دون أن ننقد هذا الرأي ، نفترض البحث في اتجاه ثانٍ برؤى الأول إلى سباقه التاريخي . ويدهي أن مور كان ابن النهضة الأوروبية ، ومفكر القرن السادس عشر ، أولا وقبل كل شيء . ومن ثم فإننا نرى في شخصية رفايل التي نحتها خياله رمزا لعنفوان « الإنسان الاقتصادي » (Homo oeconomicus) - أو لشهامة الإنسان البورجوازي وشرفه « كما كان ينعت عصره » - صانع التحولات المدنية في فجر

فورييه ، الذي سيذهب في احتجاجه المثالي على الحضارة الغربية ومحتواها التراكمي ومغالامها العقلية التجريدية ، شأوا بعيدا وصل مدّ الهذيان في كتاب « العالم العاشق » . غير أن مشروع مور ليس نقيضا للإنتاج والوفرة ، بل نقيضا للقاعدة التنافسية فحسب ، التي صيرت النموّ غاية في ذاته . ففي عصره كانت رضى الإنتاج الحديث قد بدأت تدور جاذبة إليها الرجال والنساء والأطفال على حدّ سواء ، وقلبت نظام التوقيت « الطبيعي » القديم ، الذي أتبعه منتج العصر الوسيط في عمله وراحته ومواسمه وطقوسه وعباداته . لقد فسخت تعاقّد الإنسان مع الطبيعة ومدّت وقت العمل إلى أربع عشرة ساعة يومية أو أكثر ، فبددت فاصل الليل من النهار ، وأزاحت الفسواق بين الفصول .

وهوذا من خيار الكدح حتى الفناء ، أو الفناء ببساطة ، حلمت « الإيطوبيا » ، منذ ما يزيد من أربعة قرون ، بتقليص يوم العمل إلى ست ساعات فقط ، وخصّصت ثمان ساعات « وقت فراغ » للتسلية الذهنية ، والترفية الروحية ، والرياضة البدنية

وكان أفلاطون ، قبل مور ، قد راحه الطابع الاستعبادي للعمل في مجتمع الرق ، إلا أنه - ونحن لا نطالبه بغير ذلك في عصره - لم ير من حلّ إلا في تمييز المراتب العليا فقط بتحريرها من العمل ، فخصّها بالمساواة وبالنظر العقل ، وفصل بين العلم والإنتاج ، وصاغ في كساء فلسفي محبوك مبدأ القسمة والنصيب « كما رددته الأسطورة الإغريقية » . أما مور فصمّم ، خلافا لأفلاطون ، المساواة على مواطني جزيرة الحلم ، وأشاع بينهم العلم والعمل ، وأفسح المجال واسعا أمام الثقافة . إنه قلص الهوة بين الإنتاج والنظر ، دون دهمها .

وهذا الدروس العمومية في « إيطوبيا » ، حتى الجميع ، رجالا ونساء ، دون نظر إلى السن والمهنة : يقبلون عليها قبل شروق الشمس ، متخبرين منها ما كان إلى مهنتهم أنسب ، وإلى أذواقهم أقرب (٩١) . ثم لهم يقيمون إثر وجبة العشاء الجماعية ، الرياضات الموسيقية والحسابية والمسرحية ، لترويض المخيلة ، وتطهير النفس من كدورها .

ويروم هذا النموذج المدن - أولا - تلبية وحاجات الاستهلاك العمومي والفردى ، ثم توفير وقت فراغ فسيح وللاعتاق من عبودية الجسد ، وتربية العقل تربية طليقة (. . .) ، ففي هذا النمو المتكامل تكمن السعادة الحق (٩٢) . وليست السعادة هنا سعادة النظر الميتافيزيقي ، بل تحصيل المنافع المدنية . وإذا ما كانت الموسيقى والجسد والحساب والهندسة ، ثم اللغة وعلوم الطبيعة ، علومًا سامية ، فإن زخارف الميتافيزيقا و « كليات » المنطق الأرسطي متنبوءة بين علماء الجزيرة . بيد أن مور بعد أن حتم المعرفة خصص مرتبة الامتياز في مدينته لأهل العلم والنظر ، وهي مرتبة لا يبلغها إلا الموهوب من أهل الصناعات والحرف . وها هنا تظهر حدود الاختيار الموري في تقليص الهوة بين العمل اليدوي والفكري .

وليتنى الإيطوبيون شرور الأساواة ويهفروا أهواء النفس فإنهم يسلكون طريقة في العيش عفيفة ، وينبذون الترف والدعة فيقتاتون حدّ الكفاف ، والكفاف كفاية ، ويتدثرون بأزياء متشابهة . ومن أعاجيب جزيرتهم وفرة في المعادن الثمينة يتلهم بها الأطفال . أما الذهب فمعدن وضيع ، تصنع منه سلاسل المساجين و « مبولات » الغرف الفخيمتهالا تزيد على قيمة خاصياتها الفيزيائية . وهي لم تحوّل

بينهم الغورييرى الكبير فيلجارديل (Villegardelle) — يمتنعون عن نعت هذه المشاريع بالطوباوية ، مجتهدين في البرهنة على عقلانياتها وكموناتها الواقعية . وأما المناهضون — ومن بينهم لويس ريبو (Louis Reybaud) — فيعرفونها بأنها « رحلة في مدن الخيال » و« أوهايم » و« أضغاث أحلام » ، ويدعون المثقفين « إلى وجوب إعادة العقول إلى الوعى بالوقائع ، ورسم حدود لتنهجمات الهوى »^(٩١) .

غير أن الجهد في القرن ١٩ هو المقابلة في هذه المرة بين الإيطوبيا والعلم . وهى المقابلة التى أقامتها فلسفة المادية التاريخية بين « الاشتراكية الطوباوية » و« الاشتراكية العلمية » . إنه تضاد معقد وإقصائى إلى حد تام ، لا يحل في تقديرنا معضلة العلاقة بين الماركسية والطوباوية . ولقد ازداد انتشاراً نتيجة قراءات انتقائية ومواقف متسرعة وتبسيطية لكتابات إنجلز بخاصة . وفى هذه المقابلة يمتحن الفكر الطوباوى بوصفه « عدم نضج نظرى ، يتناسب مع عدم نضج في قوى الإنتاج » . والعبارة لبقة ، ولولا أنها لا تفسر لماذا استمر الحلم الطوباوى حتى في مرحلة النضج بعدها ! وهو على أية حال تردّد في صلب الماركسية ذاتها ، ولأفكيف نفس الاهتمام الذى توليه تاريخ الأفكار الطوباوية^(٩٢) ؟ إن أحكام إنجلز لا تخلو في هذا المضمار من تسرع وتعمّص إذا ما نظرنا إليها بالإحلاق ، أى خارج سياقاتها التاريخي . ولكنها — منظورا إليها من جهة دوافعها الظرفية ، أى من جهة نقد « الاشتراكية الفرنسية الخيالية » وامتداداتها عبر « الفلسفة المثالية الألمانية » ، وتأثيرها الشديد على الحياة الفكرية والأدبية في النصف الأول من القرن ١٩ — لكنها (أى أحكام إنجلز) تكتسب قيمة نقدية ونسبية ، ويفقد على هذا النحو التضاد إيطاليا/علم طابعه الراديكالى . أضف إلى ذلك أن إنجلز نفسه يمدح الخياليين أمثال روبرت أوين وفورييه وسان سيمون . وكان ينوئ التآليف في الآداب الإيطالية والمشاريع المشاعية والمسيحية الأولى^(٩٣) . إن المقابلة المذكورة تنقلص إلى حدود دائرة الوسائط والوسائل المقترحة . أما من جهة المثل والصّور المؤلمة والغايات ، فالنقد غير ميسور ، والتضاد غير مشروع . فعنى كانت الغايات علماً ، والمثل البعيدة ميداناً نقدي معرفي ؟ حتى لكأن إعادة التقدير إلى الإيطالية تقتضى الرجوع إلى الفصل الكائن في الأول بين « مملكة الطبيعة » (العلم) و« مملكة الغايات » (الأخلاق) .

وأما المقابلة الثالثة فأقامها الفكر الفرنسى جورج سوريل في بداية القرن العشرين بين الإيطالية والأسطورة . ومفادها يبرز سلطان الأسطورة ونجاحاتها ، وهامشية الإيطالية وتضاوتها العلمية . الأسطورة في رأيه وهى جماهى خفى ، له نفوذ الحكم القاطع ، أما الإيطالية فتتاج نخبة من المثقفين المهتمين ، وهى زائف متعال فوق حركة التاريخ .

وتتميز المقابلة الرابعة في هذه المرة بالجدّة ، فيها تكتسب الإيطالية دلالة إيجابية . وهى المقابلة المعروفة ، التى أقامها كارل ماركس بين الإيطالية والإيديولوجيا . لم تعد الإيطالية مجرد إنشاء فنى أو نوع أدب ، بل تصور عام للعالم . وكذلك هى الإيديولوجيا . والاختلاف بينهما في الاتجاه والغاية . فالإيطوبيا نقيض الإيديولوجيا . الثانية هى المكان (topos) أى المجموع المحافظ في ترتيب البنية الاجتماعية والفكرية ، والأولى هى نفى المكان (u-topie) ، وهى النزعة

الحضارة الغربية الحديثة . إنه التاجر ذو الذهن المتقد ، الذى يحسب لكل شىء حساباً ، أو الصانع المبتكر ذو العلم الفعّال ، أو الملاح ذو الفتوة المغامرة ، التى تكتسح الأقاليم النائية ، وتكشف الرؤوس والخلجان المجهولة ، و« محضر » الشعوب البدائية ، وتنتشر أنوار العقل على المعمورة . وليس مصادفة أن برزت إيطاليا مور ، على الرغم من نزعتها السلمية الغالبة ، الغزوات من أجل « تعمير الأراضي البور واستثمارها »^(٩٤) . وهذا هو الاستثناء الوحيد . وليس مصادفة أيضاً أن يكون محدث مور ملاحاً ، ذلك بأن اكتشاف القارة الأمريكية كان ما يزال حينذاك جديداً . ترى هل تحول كريستوف كولومب سريعاً إلى شخصية روائية شطوية بفضل السرد الطوباوى ؟

وأما ما جاء في كتاب « إيطاليا » من قواعد أخلاقية تقييدية ومساواتية فليس مرده إلى نزعة اشتراكية خيالية ، بل إلى نزعة اقتصادية اجتماعية في عصر النهضة . من ذلك أن « الأمير الاقتصادي » الحديث كان في حقبة التراكم الأولى من دهة التنكشف والتفتير . فالترف والاستهلاك والحب والعطاء والفروسة من نصيب النبلاء ، أما الاعتدال والعفة والبساطة والابتكار والجهد فمن نصيب التجار . لقد كان هناك تضاد بين الترف (luxuria) والبخل (avaritia) ، بين من يعيش من أجل الحب ، ومن يعيش من أجل الاقتصاد^(٩٥) . الحب يعنى الانفاق واليسر ، وهو من خصال فرسان النبالة ، أما الاقتصاد فيعنى الادخار والعسر ، وهو من خصال البورجوازي أو أهل المدن بعامّة .

هناك نشرف على خاتمة هذا البحث . لقد كنّا منذ بدايته مُكرهين على تطبيق مفهوم الإيطالية على موضوعات جزئية ، وعرفناه انطلاقاً من نماذج متفرقة (التقنية — الأسفار — العلم — المدينة) ، دون أن ندقق معناه الفلسفى الدقة الكافية . وهدرنا في ذلك أنه مفهوم يتمدد بحسب حصول البحث . زد على ذلك أنه يتضمن قيمة سلبية متداولة ، وقصداً معيارياً وسجالياً قوياً . « وقلنا نجد كاتباً يعرف أثره الأدهى بما هو إيطاليا ، أو ينعت نفسه بالطوباوى »^(٩٦) .

ثم إنه بدءاً من القرن السابع عشر اكتسب الاشتقاق المورى مدلولاً أوسع فأوسع ، حتى صار يشير إلى « أى إقليم أو بلد أو موضع ناءٍ وخبالي وغير محدد » ، و« إلى أى نظام مدنى مثالى ومستحيل التحقق »^(٩٧) . واللافت للنظر هو أن مفهوم الإيطالية أصبح يستمد ثباته من مجموعة من المقابلات بينه وبين غيره . وهو في التعريف السابق مقابل ما هو واقعى ويمكن . وكان برانسيلاف باكسكو قد لخص أهم هذه المقابلات في كتابه « أنوار الإيطالية » ١٩٧٨ (Branislaw Bacsko: Lumières de l'utopie).

وانتقل المدلول في القرن الثامن عشر إلى فرنسا دون تغيير يذكر : يُعرف قاموس تريفوف (Dictionnaire de Trévoux) الإيطالية بأنها « موقع لا وجود له على أى موقع . وقد تطلق مجازاً على مشروع حكم خيالى يدبر كل الشؤون من أجل السعادة المشتركة ، كجمهورية أفلاطون مثلاً »^(٩٨) .

وحلّ القرن التاسع عشر بتحولاته الصناعية الهائلة . وهناك كثر الكلام في المشاريع الطوباوية ، بين مؤيد ومناهض . لكن لم يتخلص بعد مفهوم الإيطالية من معانيه التحقيرية ، فحتى المؤيدون — ومن

مغزى واتجاهاً ، وكذلك تصنع الثمار للزهور ، والزهور للبراعم ، والبراعم للسيقان ، والسيقان للبدور . والبدور في أصل الوجود الذي سيأتى ، مع التفتن إلى الفارق بين حركة التاريخ والتشبيه المضوى الذى قدمناه .

لقد صحح النقد البلوى منذ الخمسينيات من هذا القرن نظراً مؤرخى الفكر إلى الإيطوبيا ، وأطاح بكثير من الآراء والأحكام المسبقة . وأطلت سنوات السبعينيات فتعددت أشكال الاهتمام بهذا الحقل ، واستعاد - كما أشرنا إلى ذلك في بداية هذا البحث - قدامى الطوبولوجيين ، بمن يحزن ذكرهم تقريبا ، مكانتهم الثلاثة في حقل النقد الأدب الغربى المعاصر . أما في الواقع المعيش فقد ظهرت نزعات مثالية طوباوية لدى عدد كبير من مثقفي العالم المصنع والاستهلاكى وشبابه ، وتنوعت هذه النزعات تنوعاً مذهبياً بين جماعات « المهيبى » و « الجماعات السرية » (Under-ground) وأصدقاء « الحب والموسيقى » و « الروحانيين » و « أحباء السلم » و « الإيكولوجيين » من حاة المحيط الطبيعى . وهم حل اختلاف أخواقهم ومشاربهم متفقون تقريبا على نيل المجتمع الاستهلاكى . وإذا ما كانت الإيطوبيا سابقا مشروعا مدنيا شاملا ، فإنها أصبحت اليوم ممارسات هامشية ، كأنها واحات في صحراء المجتمع الاستهلاكى ، إن صحت هذه المفارقة في التسمية . ولقد ترجم ، نظريا ، الحبيب الزراعى رينه دهن من مجمل هذه النزعات في كتابه المعضلة : الإيطوبيا أو الموت ، حتى لكأننا بالأفق تمتد مرة أخرى أمام الحلم الطوبوى ، بعد طول طريق قطعها منذ أن رسم خيال طوماس مور على أفق إنجلترا جزيرته الغاضلة .

المضمرة داخل البنية البارزة ، التى تنوق إلى المجاوزة وإعادة البناء . وعلى هذا النحو أعاد النقد السوسولوجى مع ماهايم للإيطوبيا حقيقتها المورية .

وأخيرا ، وبعد مضي أربعة قرون منذ ظهور كلمة « إيطوبيا » ، ثمة توجه في حقل النقد الأدب والفكرى والسياسى والبحث الجامعى أيضا ، يضمن مفهوم الإيطوبيا محتوى إيجابيا ، لم تعد معه وهما ، أو حقوق صيغ الفكر والخيال ، ولا دعوة إلى « المشى على أربع قوائم » كالحيوان - على حد تعبير فولتير في اعتراضه على روسو ! ولقد هيأت أعمال إرنست بلوخ الفلسفية مصدرا من مصادر هذا التوجه الجديد . ينطلق بلوخ من موقفين رئيسيين اثنين : أولهما يعرف الأمل بوصفه مبدءا للوجود ، ويجعل من الإيطوبيا نزوع الكينونة المتوتر وحياتها وحركتها ؛ وثانيهما يؤول الماركسية بأما « إيطوبيا هينية » . ويرى بلوخ أن فصل الوجود عن مبدئه الإيطوبى يفضى إلى فناء حركته الغائية ، ونحوه باطنه الإنسان . الإيطوبيا مجاوزة للوجود ، أو هي الوجود الذى يتخطى الوجود . إنها الوجود الذى لم يوجد بعد . أن نكف عن الحلم كأن نكف عن الكينونة وعن طلب المفقود . لا وجود بدون أمل ، لا لأن الأمل يجعل « الوضع الوجودى » ، بل لأنه يرمي بذور الغد . لا صيرورة ولا نمو ولا إبداع ما لم ترسم على الأفق صور الخيال المؤملة . وليس الخيال البلوى خيال أى كان ، بل خيال من كانت المعاناة قدرهم الأول في الحياة . ونحو هذه الصورة المؤملة ينتزع الوجود المعطى ويتوق . فالصورة هنا ليست نسج أوهام متعالية عن حركة الوجود ، بل نزعة في صلبه . لكأن البدور صورة تمنح الثمار

الهوامش والمراجع

(*) فضلنا في هذه الدراسة التعريب والنقل الحرفى كلما أمكن ذلك ، رغبة في التقة الدلالية ، فاستعملنا الاسم إيطوبيا مقابل لـ utopie والنعت إيطوبى مقابل لـ utopique ، والاسم / النعت طوبوى وطوباوية الشائمين مقابل لـ utopiste ، utopisme للتعبير عن النزعة والمذهب . أما كلمتا « طوبوى » و « طوباوية » فنسبنا هنا إلى إيطوبيا لا إلى طوبى الواردة في لسان العرب لابن منظور . ولم نستعمل الاشتقاق الأفق إيطوبى أى إيطوبى تهجيا للتلطظ . ولكن تبقى المسألة قابلة للنظر والنقاش .

(**) ليس مصادفة أن كانت رواية روبنسون كروزو لدى فو (De Foë) من أول ما ترجم من الروايات إلى العربية (سنة ١٨٣٥) ، ثم مغامرات طيحاك لفينيلون (Fénelon) التى نقلها الطباطبائى في مناهج بالسودان (١٨٤٩ - ١٨٥٤) ، والروايتان من الصنف الإيطوبى ، تضمنان - علاوة على غرضها التربوى - مديحا للحرية الطبيعية وللنزعة الفردية التوافق إلى الانعتاق من روابط الجماعات القروسطية . كما كان لروسو وفوربييه وبروفون والسانسيمونيين أثر قوى على تكوين رجال الإصلاح ، نخص بالذكر منهم : أديب إسحق والكواكى . ولم تخل المشاريع المدنية عند شبل

شُمْلُ وفرح أنطون من نزعة تعاونية ذات أصول مساواتية فرنسية . وفى الحلقة ذاتها ، أى في مرحلة النهضة الفكرية الأولى ، عرضت مجلة الهلال تلاميذ من إيطوبيا طوماس مور وسيدنى الشمس لكيمانيا واطلست الجديدة لفرنسيس بيكون ، فطلبت باهتمام بالغ لدى القراء . ولقدت موسوعة البستان (هالرة المعارف) عام ١٨٨٧ عروضاً ثرية لنظريات شأن بيثون وفوربييه وبروفون . كما كان لتشيد فنال السوس على يد السانسيمونيين فوز في ترويج فكرهم في مصر وغيرها من البلدان العربية . راجع : م.ى. نجم « العوامل الفعالة في الفكر العربى الحديث » ، صدر في كتاب الفكر العربى في مائة عام (بيروت ، ١٩٦٩) .

-HURANI (Albert): Arabic Thought in the Liberal Age, 1789-1930 .

-CHARABI (Hicham): Arab Intellectuals and the West: the formative years 1875-1914 (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1970) الترجمة العربية ، بيروت ، دار النهار ، ١٩٧١ .

(***) هناك تراويل وانقطاع في تاريخ الأفكار الإيطالية :

- هذا ما تبرهن عليه العودة إليها في أثناء الثورة الفرنسية ، ثم خلال

راجع أيضا إسحقيلوس وأثينا... لجورج طومسن ، ترجمة الكاظم (بغداد ، ١٩٧٥) .

(٦) المصدر السابق ، ص ١٢١ - ٣٢١

(٧) المصدر السابق ، ص ١٣٢

(٨) BACZKO (Branislaw) : *Lumières de L'utopie* (Paris, 1978, p. 28) ذكره :

(٩) GOETHE : *Faust, I*, (Paris, Ed. Soc., 1968)

راجع أيضا الشرح المتع لجورج لوكاتش : جوته وعصره ، الفصل الرابع ، ترجمة ب . ع نظمي (بيروت ١٩٨٤)

(١٠) CAMPANELLA (Tommaso) : *La Cité du Soleil, ou l'idée d'une république philosophique*, trad. du latin par Villegardelle (Paris, Levasseur, 1840, pp. 140-142).

(١١) MANDEVILLE (B.) : *La table des abeilles, ou les vices privés font le bien public* (1704), trad. de l'anglais par Lucette Carrière (Paris, Vrin, 1974).

وعد ماندفيل من أوائل فلاسفة الاقتصاد الذين كشفوا في إنجلترا عن مصدر القيمة في العمل . ولقد أبان قبل هوبز كيف أن منتجات الاقتصاد السلمي ليست لها قيمة موضوعية أو طبيعية في ذاتها ، بل اكتسبتها من أهواء البشر وفعاليتهم . ويرى من كتاب غرافة النحل هل ذهن ثاقب عارف بطوايا البيولوجيا البشرية ، وهي كائنات المجتمع المدن الحديث الناس ، وبغرافاته المدهشة ، الكائنة وراء عقلانية ظاهرة . وما أن ماندفيل أراد في هذا الكتاب تبين الأشياء كما هي في الواقع ، لا كما يجب أن تكون ، فإن فلسفته بدت كأنها دعو لا أخلاقية (كلية) إلى التنافس وإلى الانتقاء بوصفها محركي للترقى الاقتصادي . غير أن في ظاهر قوله إدانة لجميع الإطويات السابقة واللاحقة ، حتى وإن كان من الصعب تصنيف ماندفيل ، لما يزرع به تفكيره من مفارقات .

(١٢) المصدر السابق ص ١٤٢ - ١٤٧

(١٣) FOURIER (Charles) : "Le nouveau monde amoureux", in *Oeuvres complètes* (Paris, Lib. sociétaire, 1845, réed. 1971, Paris, Anthropos).

يذهب فورييه في وصف ترتيب عاله الجديد ترتيبا كوزمولوجيا وحسابيا إلى حد الحديان ، كما نعتة البعض . إنه هديان مشكك في العقلانية ، متصالح مع الطبيعة .

(١٤) NEGRI (Antonio) : *L'anomale souv-* راجع التاويل الطريف : *age. Puissance et pouvoir chez Spinoza*, trad. de l'italien par F. Matheron (Paris, PUF, 1972, chap. II : "l'utopie du cercle spinoziste".

(١٥) BLOCH (E.) : *Le Principe Espérance II*, trad. de l'allemand par F. Wülmart (Paris, Gallimard, 1982, p. 218).

(١٦) ROUSSEAU (J.-J.) : Article "Économie politique" (1755), in *l'Encyclopédie* (dirigée par Diderot et d'Alembert).

(١٧) KEDROV (B.) : *Les classification des sciences* (Moscou, Editions du Progrès, 1977, t. I, pp. 70-72).

(١٨) BACHELARD (G.) : *La formation de l'esprit scientifique* (Paris, Vrin, 1980, pp. 53, 58, 60).

(١٩) المصدر السابق ، ص ٩٨ ، وما بعدها .

(٢٠) BACON (F.) : "Sylva Sylvarum", in *Oeuvres philosophiques ...* (Paris, Deserey, 1836).

(٢١) BACHELARD : Op. cit. p. 140

(٢٢) BACHELARD : Loc. cit.

(٢٣) BACON : *Novum organum*, Livre I, p. 273

(٢٤) المصدر السابق الكتاب الاول ، الفول التاسع .

(٢٥) المصدر السابق ، الكتاب الاول ، ق ٥٨ .

(٢٦) المصدر السابق الكتاب الاول ، ق ٣٩ .

(٢٧) المصدر السابق ، الكتاب الاول ، ق ٤٠ .

(٢٨) المصدر السابق ، الكتاب الاول ، ق ٣٩ .

الحركة الاجتماعية التي عاشتها فرنسا بين ١٨٤٠ - ١٨٥١ .

— ولما دخلت فرنسا بعد نصف قرن تقريبا في أزمة ما قبل الحرب (١٨٩٠ - ١٩١٣) عادت أفلام النقاد إلى رسوم الإطويات بين مؤيد ومُدين : منهم من عدّها حلا لأزمة الحضارة الغربية ، ومنهم من عدّها أصلا لحرايبا . وقد خصصت في هذه الحقيبة (١٩٠١ - ١٩١٣) لأول مرة أطروحات جامعية لفلاسفة الإطويات ، من بينهم المضموران مابلي وموريللي .

— وبعد نصف قرن أيضا عاد المفكرون الطوباويون إلى حقل النقد الأدبي في ١٩٥٠ . والطريف في حقبة النزاع الفكري شرق/غرب هذه هو ظهور تأويلين للطوباوية : تأويل ماركسي تبسّط أحيانا ، جعل من الطوباويين مبشرين بالاشتراكية ، وتأويل ليبرالي عدّهم مصدرًا نظريًا للنزعة الكليانية (totalitarisme) (٣) . ولا يعود إلينا الفصل في هذا الاختلاف لما يتسم به من نوايا سجالية شوحت أفكار أناس لا يتسبون إلى عصرنا بل إلى عصر مضى .

— ثم أطلت علينا السبعينيات بأزمتهما التي فُترت فيها المجتمعات الاستهلاكية الغربية ، فاستعاد قدامى الطوباويين (مور ، كمانبلا ، روسو ، مابلي ، دون ديشان ، ماسليه ، فورييه ..) ملاحظاتهم الفكرية الحقيقية أو الأقرب إلى الحقيقة ، إذ اعتنى كبار النقاد ومؤرخو الفلسفة بتوصيهم عنابة علمية فائقة ، تحقّقا وطباعة ونشرا . لقد ازدادت أعيان المجالات والمكتبات بزخم هائل من المؤلفات في الإطويات ، ومن التراجم لأصنامها (٤) . ما السبب في هذه العودة القوية إلى مصائد الفكر الطوباوي ؟ لعل المآزق التي آل إليها المجتمع الاستهلاكي الليبرالي من ناحية ، والاشتراكية الشرقية من ناحية أخرى ، تفسر جانبها هل الأقل من هذه المسألة .

(****) يتدرج هذا المقال المكتمل في عمل أوسع هو بصدد الإنعام ، قصد إصدار كتاب في فلسفات الإطويات ؛ وسيكون هذا البحث أحد أجزائه الأولى .

(١) خليل (أحمد) : ماكس هوركهايمر والطوبى وبيروجازية التاريخ ، مجلة الفكر العربي المعاصر (بيروت ١٩٨٦ ، عدد ٣٨) - راجع أيضا محمد علي الكبسي : الطوباوية والتراث (تونس ، بوسلما ، ١٩٨٧) . صدر هذا الكتاب بادرة تدل على أهمية الموضوع ، وهو ناجع من هذه الجهة ، لكن عيبه في الاختلال بين المضمون العربي الإسلامي والمفهوم المنظم للبحث (إطويات) . أما في شأن الاشتباه بين إيطويا ووطوبى ، فراجع بحثنا هذا .

(٢) يبدو أن بعض النقاد لا يرجعون مباشرة إلى النصوص وللتأكد من مصادرهم : راجع سعد (فاروق) : مع الفاروق والمدن الفاضلة (دار الشرق ، بيروت ، ١٩٨٢) فيه معطيات جيولوجرافية (مشرقية خاصة) ، وعرض عام لبعض المقارنات ، وتقديم مغلوطة لبعض الكتب (انظر ما كتبه بشأن موريللي في هذا البحث) .

(٣) TALMON (J. L.) : *Les origines de la démocratie totalitaire* (Paris, Claman-Lévy, 1966) - Voir aussi : HEPNER (B. P.) : "Morelly, ou aux sources du totalitarisme..." in *Revue d'histoire économique et sociale* (Paris, 1952, n°1, pp. 60-75).

(٤) نذكر حل سبيل الانتفاء : *Les socialistes de l'utopie* (1970) par D. Desanti.- *Oeuvres Complètes de Meslier* (1976) (éd. critique) par J. Deprun et A. Soboul-Mably : pour une utopie du bon sens (1975) par B. Coste.- *Présence de Rousseau dans notre temps* (1978) par R. Sébert.- *Morelly : le méconnu des Lumières* (1978) par N. Wagner *Lumières de L'utopie* (1978) par B. Baccko.- *Les Lumières : sensibilité et utopie* (1986) (ouvrage collectif) (Université de Bourgogne).- En 1975, un riche colloque est organisé à Cerisy sur Le discours utopique (ed. voir "note" n°74).

(٥) ESCHYLE : *Prométhée enchaîné* (Paris, Ed. Soc., 1967, pp. 131-134).

- (٢٩) إميل برهيه (E. BREHIER) تاريخ الفلسفة . القرن ١٧ - ترجمة جورج طرابيشي . بيروت دار الطليعة ص ٣٥ .
- (٣٠) باكون BACON المصدر المذكور ، الكتاب الأول ، ق ٢ .
- (٣١) المصدر السابق ، الكتاب الأول ، ق ٣
- (٣٢) المصدر السابق ، الكتاب الثاني ، ق ١ .
- (٣٣) المصدر السابق ، الكتاب الثاني ، ق ١ .
- (٣٤) المصدر السابق ، الكتاب الثاني ، ق ٤ و ٥ .
- (٣٥) المصدر السابق ، الكتاب الثاني .
- (٣٦) (الطبعة المذكورة ص ٥٩٤) BACON : Nouvelle Atlantide
- (٣٧) المصدر السابق ، ص ٥٩٨ وما بعدها .
- (٣٨) تشير إلى أن ربيع الوقت الموسيقى معروف في الشرق وعند العرب .
- (٣٩) باكون BACON الطبعة المذكورة ، الكتاب الثاني ق ١ .
- (٤٠) الطبعة المذكورة ص ٩٠٠ وما تلاها . BACON : Nouvelle Atlantide
- (٤١) المصدر السابق ص ٩٠٣ .
- (٤٢) المصدر السابق .
- (٤٣) VOLTAIRE : Lettres philosophiques (Paris, Flammarion, 1964, "Douzième Lettre").
- (٤٤) المصدر السابق ، الرسالة ١٢ .
- (٤٥) المصدر السابق الرسالة ١٢ .
- (٤٦) بلوخ BLOCH المصدر المذكور ، ص ٣٦١ .
- (٤٧) VOLTAIRE : "Candide", in Oeuvres Complètes, t. XXXIII (Paris, Lefèvre, chap. XVII-XVIII). - إن استهواه الخيال الإيطالي لفولتير العقلان لدليل على انتشار هذا النوع الأدبي في القرن ١٨ .
- (٤٨) MABLY (G.-B. de) : Droits et devoirs du citoyen (Paris, M. Didier, 1972, p. 111). يمكن الرجوع إلى الأعمال الكاملة لهذا الكاتب الممهور (عن الطبعة الأصلية ٩٤ - ١٧٩٥ في ١٥ مجلد) بدار الكتب الوطنية (رقم ٩٠١٩) .
- (٤٩) MAUSSE (C.) : "Les origines du socialisme", in Histoire générale du socialisme, ouvrage collectif (dirigé par Droz) (Paris, PUF, 1972, p. 79).
- (٥٠) المصدر المذكور ص ٤٠٣ ، ٤٠٦ .
- (٥١) KANT : Histoire naturelle et théorie du ciel ...
- (٥٢) بلوخ : المصدر المذكور ص ٤٠٦ .
- (٥٣) KANT : Rêves d'un visionnaire - ٤٠٦ - المصدر السابق ص ٤٠٦ .
- (٥٤) بلوخ : المصدر المذكور ص ٤٠٥ .
- (٥٥) PETIFILS (G.) : Les socialismes utopiques (Paris, PUF, 1977, chap. I) وراجع أيضا بلوخ ، مصدر مذكور ، ص ٥٩ - ٦٥ .
- (٥٦) أفلاطون : الجمهورية ، ترجمة ح . خباز (بيروت ، دار الفلم ، ١٩٨٠ ، ص ٥٩ - ٦٠ .
- (٥٧) المصدر السابق ، ص ٦٠ .
- (٥٨) المصدر السابق ، ص ١١٠ و ١٢٥ .
- (٥٩) المصدر السابق ، ص ٥٩ - ٦٠ .
- (٦٠) المصدر السابق ، ص ٦٠ .
- (٦١) المصدر السابق ، ص ٦١ .
- (٦٢) المصدر السابق ص ٦٨ ، كذلك هناك من الكلام ما هو محضو في جمهوريته (راجع ص ٨٣ وما تلاها) .
- (٦٣) المصدر السابق ، ص ٩٢ - ٩٣ .
- (٦٤) المصدر السابق ، ص ٩٣ .
- (٦٥) المصدر السابق ، ص ٥٩ .
- (٦٦) المصدر السابق ، ص ١١٠ .
- (٦٧) المصدر السابق ، ص ١٣٩ .
- (٦٨) المصدر السابق ، ص ١٣٩ .
- (٦٩) CHATELET(F.) : Platon (Paris, Gallimard, 19, p. 244).
- (٧٠) بلوخ : المصدر المذكور ص ٥٣ .
- (٧١) شاتليه CHATELET المصدر المذكور .
- (٧٢) بلوخ المصدر المذكور ص ٥٥ .
- (٧٣) شاتليه المصدر المذكور ص ٢٤٤ .
- (٧٤) بسيط أفلاطون علاقة « الهوية » و « الغيرية » في كتاب طيمائوس ، من جهة نشأة الكون ، مقصبا « المفاهيم » من حقل المفاهيم ، بعد أن نسب إليه في السفسطائي . هل هناك اختلاف بينهما ؟ هذا ما نقره عدة شروح . وثمة من طابق بينهما ، ونحن إليه أقرب . راجع : GOMEZ-PIN (V.) : "Altérité et utopie (du sophiste au timée)", in Colloque de Cerisy : Le discours utopique (Paris, 10/18, 1978, pp. 171-178).
- (٧٥) راجع المصدر السابق ص ١٧٤ .
- (٧٦) MORE (Thomas) : L'Utopie (discours du très excellent homme Raphaël Hythlodé sur la meilleure constitution d'une république) (Paris, Ed. Soc., 1982, note de M. BOTTIGELLI, p. 77)
- لقبه هيثلوداي من اليونانية ، ومعناه الثرثار الحاذق .
- (٧٧) راجع المصدر المذكور ص ١٢٣ .
- (٧٨) توماس مور : المصدر السابق ص ١٢٧ .
- (٧٩) المصدر السابق ص ٨٩ .
- (٨٠) المصدر السابق ص ١٣٤ .
- (٨١) المصدر السابق ص ١٣٨ .
- (٨٢) المصدر السابق ص ١٤٧ - ١٤٨ .
- (٨٣) وكان لينين من الحاليين ، يقول « عندما نتصور عالمنا صنع ، فيها اعتقد ، من الذهب مراحض عمومية ... بلوخ ذلك علينا بالعمل لمدة ١٠ أو ٢٠ سنة ، تدبر الذهب وبيعه عالميا ... » ذكره LABICA في Colloque de Cerisy ، مصدر مذكور ، ص ٥٢ .
- (٨٤) توماس مور : المصدر المذكور ص ١٥٥ .
- (٨٥) راجع : Bottigelli في كتاب مور المذكور ، ص ١٥٥ .
- (٨٦) توماس مور : المصدر السابق ص ١٣٩ ، كما نقرأ أيضا (ص ١٣٩ - ١٤٠) ما يلي :
- "(...) si les colons rencontrent une nation qui repousse les lois de l'utopie, ils chassent cette nation de l'étendue du pays qu'ils veulent coloniser, et, s'il le faut, ils emploient la force des armes. Dans leur principe (souligné par nous, A. L.), la guerre la plus juste est celle que l'on fait à un peuple qui possède d'immenses terres en friches..."
- يتناقض هذا الكلام ، في ظاهره على الأقل ، مع نزعة التعايش السلمي المعلنه في الكتاب . أعطى مور للتوسع قيمة زراعية مفيدة باستعمار الأراضي البور ، ولكنه برز - على أية حال - الاستيطان في أبرز مظاهره . والنوايا المعلنه لا تتناقض مع التبريرات الأخلاقية والعقلية التي قدمها الأوروبيون لاستعمار الأقاليم البدائية والتخلفة . إن بغض الحرب من منظور أخلاقي ، وتبريرها من منظور اقتصادي ، قد لا يمتن شيئا ، اللهم إلا تناقض مواقف مور ، كما بينا بعضها . صحيح أن النزعة السلمية هي الغالبة ، ولكن إلى أي حد ؟ وما مدى تماسكها ؟ لمزيد من النظر في هذه المسألة وفي بعض الفروق الدقيقة الطفيفة ، راجع ما خصصه الأستاذ فتحي التريكي لطوماس في مؤلفه :
- Les philosophes et la guerre (Tunis, publ. univ. Tunis, 1985, chap. I : "Une société sans guerre", pp. 29-47)
- (٨٧) JONARD (N.) : "Eléments pour une sociologie de la sensibilité" in Les Lumières : utopie et sensibilité (Dijon, 1986, université de Bourgogne, "Textes et Documents", vol. II).
- (٨٨) باكزكو BACZKO المصدر المذكور ص ٢٠ .
- (٨٩) The Oxford English Dictionary (1551 et 1610)

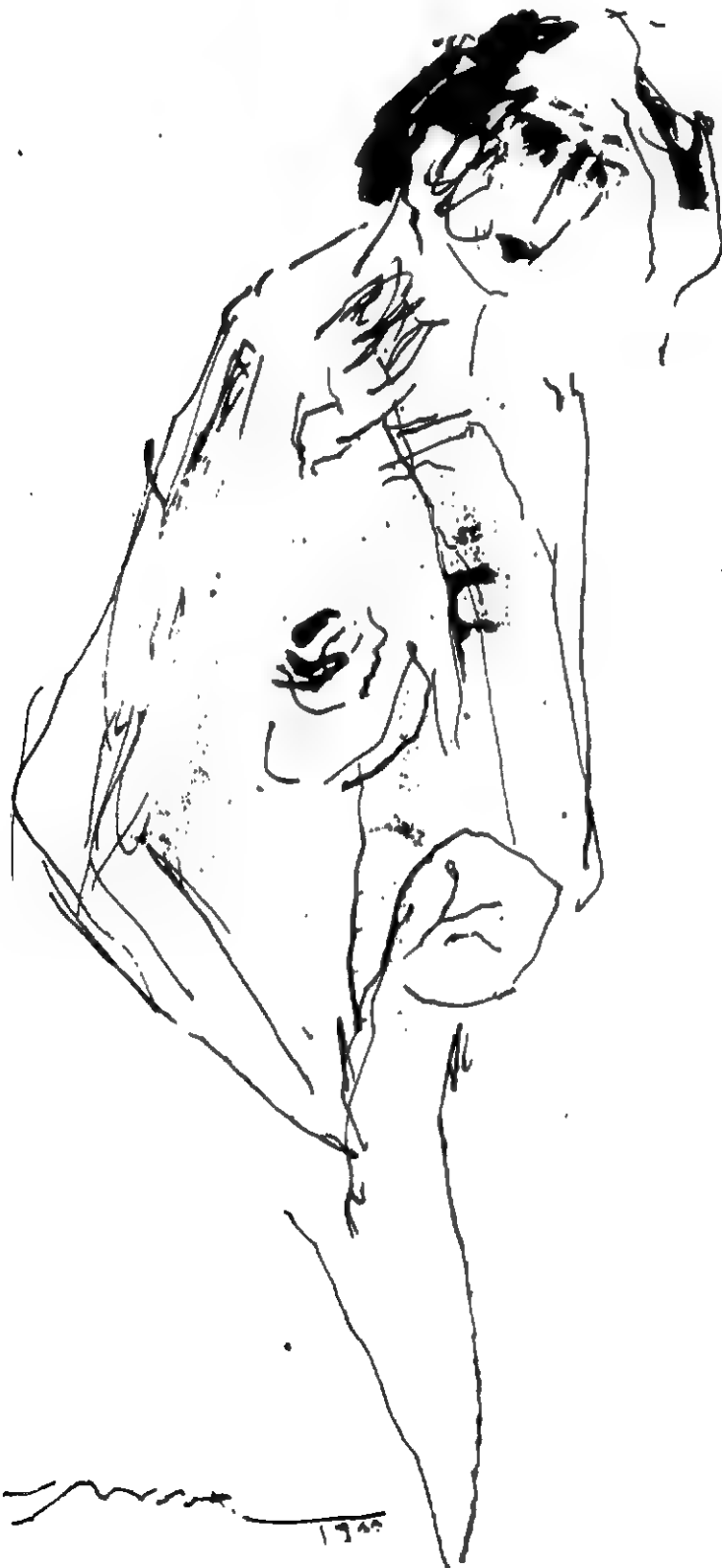
BLOCH (E.) Le Principe Espérance.- SOBOUL (A.) : Utopie et Révolution française: Lumières, critique sociale et utopie pendant le XVIII^{ème} siècle français; Les Sans- culottes. DALINE (V.) : Gracchus Babeuf. - VOLGUINE : Morelly.- MAZURIC Babeuf...- DOMMANGET : Babeuf et la conjuration des Egaux, etc..

(٩٣) راجع بخاصة مقال لايبكا : "Sur la critique marxiste de l'utopie". (طبعة مذكورة ، ص ٥٣) .

(٩٠) ذكره BACZKO مصدر مذكور ص ٢٠ Dictionnaire de Trévoux (1771)

REYBAUD (L.) "Rapport présenté à l'Académie française (٩١) par M. A. Jay, in Etudes sur les réformateurs ... (Paris, Guillaumin et Cie, 1864, réed. en 1978 à Paris, chez Arts et Culture, le rap est daté du 20 avril 1841).

(٩٢) لا يمكن ما ألفت في هذا الموضوع هنا . ونذكر انتقائيا بعض أضخم الأعمال :



المفارقة

نبيلة إبراهيم

كتابخانه ومركز اطلاع رسانی
بنیاد وایرة المعارف اسلامی

« لن نستطيع أن نستخدم اللغة استخداماً فنياً كاملاً إلا بعد أن
تمش مع المفارقة ، ثم تأتيك حقاً » .

كينيث بيرك

« إن المفارقة هي فوه الملح التي تجعل الطبل شهباً » .

توماس مان

« حياة بدون مفارقة ، غابة بلا طيور » .

أناتول فرانس

التي يجعل الواحد منهم يفقد فيها الثقة كلية فيما يتحاور فيه معه ،
وعندئذ يترك الشخص المكان خاوي الوفاض ، بعد أن يدرك أنه لم
يعد يعرف شيئاً . ولم يكن سقراط يفعل هذا بدافع التعالي على
الناس ، فقد كان على العكس ، يبدى أنه شريكهم في الجهل بحقائق
الأشياء ، ولكن لأن الوصول إلى قمة التحرر من قيود المعارف
والمدرجات المتواضع عليها ، كان يمثل لحظة السعادة المطلقة عند
سقراط ، فقد كان يرغب على الدوام في أن يشاركه الناس هذا
الإحساس ، وكأنه كان بذلك يعتمد استعادة هذه اللحظة مع كل
شخص ، عندما يصل به إلى المرحلة التي تمتاز فيها الثابت القديمة
أمامه .

ولهذا ، فإن حكمة سقراط الشهيرة : « احرف نفسك ! » ، التي
تسربت في فكر العالم بأسره وجر العصور المتتالية ، لم تكن تعنى قط
احرف محتوى نفسك ومطالبها ، بل كانت تعنى احرف نفسك بامتلائها
الداخل وثراتها اللا محدود ، وتعمقها بعيداً عن الآخرين ، وعندئذ
ستصل لا محالة إلى جوف الفراغ المظلم داخل الذات ، وهو الفراغ
الذي يجعل الحقائق تتهتز وتصبح موضوعاً للمفارقات^(١) .

وقد وردت كلمة Eironeia في جمهورية أفلاطون ، وهي مصطلح
Irony نفسه في اللغة الإنجليزية ، ويعنى المفارقة . وقد ورد المصطلح
في جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة
محاورات سقراط ، وهي طريقة معينة في المحاوره لاستدراج شخص

بدأ وهي الإنسان بالمفارقة مع قصة الخلق ، قصة آدم وحواء في
الجنة وهبوطهما منها ، فلقد منعنا من أن يأكلنا من شجرة ما ،
أو بالأحرى من ثمارها . والتحرير معناه كبح لرغبة الإنسان في شيء
ما ، وإذا كانت الرغبة قد تركزت في أكل ثمرة من ثمار تلك الشجرة ،
فإن هذا يعنى أن الثمرة بدت لها آنذاك جملة وحلوة . فلما صدر الأمر
بالتحرير ، كان لابد أن ينتقل فكر الإنسان الأول إلى أن الثمرة
الجميلة الحلوة قبيحة وكريهة ، وهذه هي المفارقة الأولى ، وهي الخلط
بين القبح والجمال .

ولابد أن الشيطان بدا لها في لحظة من الزمن غير مرادف للشر ، إذ
إنه ساعدها على التأكد من حلوة الثمرة ، ولكنها استكشفا بعد ذلك
أن الشيطان شر مطلق ، إذ إنه كان السبب في خروجها من الجنة .
وكانت هذه هي المفارقة الثانية ، المفارقة بين الخير والشر في الشيء
الواحد .

ولقد تحققت المفارقتان من خلال اللغة ، وهي اللغة ذاتها التي
أورثها آدم نسله فيما بعد ، فكانت منذ القدم اللغة الملازمة لفكر
الإنسان ، والمعبرة عن موقفه من المفارقات بين المحدود واللا محدود .

وكان سقراط صانع المفارقة الأول الذي يذكره لنا التاريخ ، فقد
كانت المهمة التي أخذها على عاتقه هي أن يشد الناس إليه من كل
صنف ، ومن كل صوب وحذب ، من العامل إلى المفكر ، ومن
الصغير إلى الكبير ، ويأخذ في محاوره كل منهم ، حتى يصل إلى النقطة

ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله . وكانت الكلمة نفسها تعنى ، عند أرسطو ، الاستخدام المراءى للغة . وهى عنده شكل من أشكال البلاغة ؛ ويندرج تحتها المدح فى صيغة الذم ، والذم فى صيغة المدح^(٢) .

ويقال إن الكلمة لم تظهر فى اللغة الإنجليزية بوصفها مصطلحاً إلا فى أوائل القرن السادس عشر ، ولكنها لم تجد سبيلها إلى الاستعمال العام إلا فى نهاية القرن الثامن عشر وفى القرن التاسع عشر ؛ وكانت تعنى أن يقسول الإنسان عكس ما يعنيه ، كما تضمنت معنى السخرية^(٣) .

— ٢ —

وقد يكون من المناسب الآن أن نعرف المفارقة ، وذلك قبل أن نستأنف الكلام عن مباحثها الفلسفية والفنية .

والمفارقة ، بادئ ذى بدء ، تعبير لغوى بلاغى ، يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية . وهى لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات ، فتكون بذلك ذات طابع غنائى أو عاطفى ، ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد ، وهى شديد للذات بما حولها .

وهناك من يرى أنه من الصعوبة بمكان محاولة وضع تعريف محدد ودقيق للمفارقة ؛ فهذه المحاولة تكون أشبه بالإمساك بالضباب^(٤) . وربما كان من التبسيط المخل أن نعرف المفارقة بأنها كلام يبدو على غير مقصده الحقيقى ، أو أنها كلام يستخلص منه المعنى الثانى الخفى من المعنى الأول السطحي . إنما المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفى ، وذلك لصالح المعنى الخفى الذى غالباً ما يكون المعنى الضد . وهو فى أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض ، بحيث لا يبدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذى يرتضيه ليستقر عنده^(٥) .

فالمفارقة إذن لغة اتصال سرى بين الكاتب والقارئ . وهى قد تكون جملة ، وقد تشمل العمل الأدبى كله .

وتتعدد أشكال المفارقة وأهدافها ؛ فقد تكون سلاحاً للهجوم الساخر ؛ وقد تكون أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان . وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعى وقلبت رأساً على عقب . وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضخمية لترى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك .

وما يزيد الأمر تعقيداً أن المفارقة ترتبط بكثير من أشكال التعبير الفنى ؛ فهى تعدد خليطاً من فن الهجاء وفن السخرية وفن « الجروتيسك » (الغريب المهرش الضحك) وفن العبث والفن الضاحك . وكل فن من هذه الفنون له استقلالته وخصائصه التى يتحدد بها . ولكن عندما تحتاج المفارقة إلى قدر من كل فن من هذه الفنون ، فإن كلا منها يتعد عن استقلالته ليؤدى مع غيره دوراً جديداً^(٦) .

وربما كان من الأفضل الآن أن نقدم بعض النماذج من النصوص التى نحاول من خلالها أن نتعرف على نحو تطبيقى بعض معالم هذا

الفن . ونقول بعض المعالم لأن النماذج اللغوية التى نحصي خصائص هذا الفن كثيرة ومتنوعة . ونأمل أن نشير إلى معظمها على مدار البحث .

والنص الأول لإبراهيم عبد القادر المازنى ؛ وهو الكاتب الذى اشتهر بأنه كاتب ساخر ، ولكن سخريته فى الحقيقة ، كانت تنبع من حسه الشديد بالمفارقة . يقول فى مطلع كتابه « حصاد الهشيم » :

« يبقى على حدود الأبد ، لو أنه كان للأبد حدود .
وليس هو يبقى ، وإن كنت ساكنه . ما أعرف لى شبر
أرض فى كل هذه الكرة . ولقد كانت لى قصور ،
ولكن فى الأخيرة ؛ بعت بعضها والبعض مرهون
بحينه من الضياع ، ووقفت معلقاً بين الحياتين ، كما
سكنت على تحوم العالمين »^(٧) .

فالكاتب فى هذا النص يقرر شيئاً ثم يعود فيلغيه بضده . فهو يقرر أن بيته على حدود الأبد ، ولكنه يلغى هذا القول عندما يقرر إثر ذلك مباشرة أنه ليس للأبد حدود . ثم إنه يبدأ الفقرة بقوله : يبقى . ومعنى هذا أنه يتحدث عن شيء يملكه ، أو هو على الأقل يدخل فى خصوصيته ؛ ولكنه يسحب هذا الكلام برفق ويقول « وليس هو يبقى » . وكما يتلاعب الكاتب بالحقائق ، يتلاعب بالأفعال ، فيقول : « ولقد كانت لى قصور » . وكان فعل ماضى ؛ والماضى ثابت لا يتغير ، لأنه محقق وانتهى . ولكن هذا الماضى الذى تحقق لا يلبث أن يتحول إلى مستقبل لم يتحقق ، فيقول : « ولكن فى الأخيرة » . وهذا معناه أن ما تحقق لم يتحقق . ثم يعود الكاتب ليجمع بين الماضى والمستقبل عندما يقول إنه باع بعض هذه القصور ، وسرف يفقد بعضها الآخر . وأحسب أن الكاتب قد ترك القارئ معشاً معه . ولكن فى حين نجد الكاتب معلقاً بين حياتين ، نجد القارئ معشاً بين ظاهر النص وباطنه . ولا مفر له من أن يصل إلى باطنه ، وإلا فإنه لن يكون قد حقق منه شيئاً .

والنص الثانى لشاعرنا المتنبى الذى اشتهر بمراوغاته اللغوية التى تنم عن ذكاء وسرعة بديهة . وأكثر ما يتحقق له هذا فى فن الهجاء ، وفى معرض الذم بما يشبه المدح . يقول فى الهجاء :

فيا ابن كُروُس يانصف أعمى
وإن تفخر فيا نصف البصير

فالحقيقة أن ابن كُروُس هذا أعمى . وهى كلمة اصطُلحت عليها للغة لمن يبصر بعين ولا يبصر بالآخرى . ولكن المتنبى يأبى أن يصل إلى هذه الحقيقة على نحو مباشر فلا يكون قد حقق شيئاً . ولو أننا سلطنا بظاهر النص وهو أن ابن كُروُس هذا نصف أعمى ونصف بصير ، فإننا لن نكون قد ابتعدنا كذلك عن الحقيقة . ولكن المتنبى يريد أن يصل إلى ما هو أبعد من ذلك . فهو يهدف إلى تعليق ضحيته بين حقيقتين لا يستطيع أن يدعى إحداها ، لأنه نصف هذه ونصف تلك . ولا ننسى أن المفارقة بعد ذلك قد حققت أهم خصائصها ، وهى أنها لم تترك القارئ إلا بعد أن رسمت على شفتيه ابتسامة هادنة تصحبها السخرية من الضحية .

ويقول فى كافور وهو يتظاهر بمدحه :

بالحكيم يرد رداً أشبه بالنز. و خلاصة نصائح الحكيم الأخيرة أنه ليس هناك من جدوى في تعليم من لا يجدى معه التعليم . وبذلك يصل الحوار إلى نقطة الصمت الذي لا ينبغي أن يقال بعده شيء ، بل إنه يبدو أن الحكيم أراد بقوله الأخير أن يلغى كل ما سبق من كلام ، فما كان للملك أن يسأل ، وما كان للحكيم أن يجيب ؛ لأنه - هل الرغم من تواصل الكلام والمعنى في الحوار السابق - لم يكن هناك في الحقيقة تواصل بين الملك والحكيم .

ونخلص من هذا إلى أن المفارقة تتحدد بعناصر أربعة :
أولاً : وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد ؛ المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به ؛ والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه ، والذي يلج القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام كأنه أشبه بزويعة مثارة لا يعرف مصدرها ، ولكن فيه من التلميحات ما يكفى لأن يشده إلى تعرية المستوى الكامن للكلام . ومعنى هذا أنه إذا لم يمد المستوى السطحي للكلام القارئ بالحيط الذي يمينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول ، فإنه لن تكون هناك مفارقة . ولا تعنى بذلك قارئاً محمداً ، بل القارئ القادر على قراءة النص بصفة عامة . وهذا يعنى ، من ناحية أخرى ، أن القارئ شريك أساسى في صنع المفارقة .

ثانياً : لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التضارب أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص . وقد يحدث هذا الإدراك لدى القارئ حالة من البلبلة ، بخاصة إذا كانت صيغة المفارقة قد قامت على تعمد الغموض ، الأمر الذي قد يصل بالقارئ إلى حد أن يقف متردداً في قبول بعض الحقائق دون بعض .

ثالثاً : غالباً ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة ، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة . ويتضح هذا - على نحو ما - في تعبير المازن ، وبصورة أوضح في حكاية الملك والحكيم ، وكذلك في تعبير المتنبي . وسوف نأتى بأمثلة صارخة لهذا المعنى فيما بعد .

رابعاً : لا بد من وجود ضحية في المفارقة . وقد تكون أنا الكاتب هي الضحية ، كما هو الحال عند المازن ، وقد تكون الضحية هي الـ « أنت » أو الآخر ، كما هو الحال عند المتنبي . وأياً ما كانت هذه الشخصية ، فهي ضحية متهمه وبريئة ، ولكنها في الوقت نفسه تدعى لنفسها ما هو مبالغ فيه على سبيل الافتراض فحسب ؛ وهو ما يجعلها هشة وغير محصنة ، ومعرضة للهجوم من هو أعلى منها (كما هو الحال في ضحية المتنبي وضحية الحكيم) ، أو معرضة للتسليم لما هو أقوى منها ، كأن يكون نظام الحياة ، أو نظام الكون ، كما هو الحال عند المازن . وهذا ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك والمبكر في آن واحد . ولهذا فهي قد تدفع القارئ إلى البسمة التي تختفى بمجرد أن ترسم على الشفاه . وهذا ملمح مهم في المفارقة ، يحول بينها وبين أن تختلط بفن النكتة .

ولعلنا ندرك الآن أنه ليس بكافٍ على الإطلاق أن نعرف المفارقة بأنها الكلام الذي يقول شيئاً ويعنى غيره ؛ فالمفارقة رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر ، أو - بالأحرى - المعنى الضد الذي لم يعبر عنه . وهي تهدف لا إلى أن تجعل الناس يصدقون ، بل إلى أن تجعلهم يعرفون . وهم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون

يُفَضِّحُ الشَّمْسُ الشَّمْسَ كُلَّمَا قُذِرَتْ
الشَّمْسُ بِشَّمْسٍ مَنِيْرَةٍ سَوْدَاءِ

فاللغة هنا تقول شيئاً ثم تأخذ بيدنا بعيداً عما قيل لكي تصل إلى ضده . أما التعبير بشمس منيرة سوداء ، فهو فضلاً عما فيه من سخرية ، أشبه بفن الجروتيسك الذي هو غريب ومفزع .

والنص الثالث من كتاب « زهر الآداب وثمر الألباب » للحصري . يقول النص : « قال الحسن بن سهل : خرج بعض ملوك الفرس متنزها ، فلقي بعض الحكماء فسأله عن أحزم الملوك ، فقال : من ملك جده هزله ، وقهر لبه هواه ، وأهرب لسانه عن ضميره ، ولم يخذله رضاه عن سخطه ، ولا غضبه عن صدقه ، فقال الملك : لا بل أحزم الملوك من إذا جاع أكل ، وإذا عطش شرب ، وإذا تعب استراح . فقال الحكيم : أيها الملك ، قد أجدت الفطنة . هذا العلم مستفاد أم فريزى ؟ قال : كان عندنا معلم من حكماء الهند ، وكان هذا نقش خاتمه . قال : فهل علمك غير هذا ؟ قال : ومن أين يوجد مثل هذا عند رجل واحد ؟ .

ثم قال له الملك : علمنى من حكمتك أيها الحكيم ! قال : نعم . احفظ عني ثلاث كلمات ! قال : ما هن ؟ قال : صقلك السيوف ليس له جوهر من سنخه خطأ ، وصبك الحب في الأرض السبعة ترجو نباته جهل ، وحملك المسن على الرياضة عناء » (٨) .

فالنص على نحو ما هو مقدم إلينا يبدو مشتتاً ، وكان كل سؤال وجوابه وحدة منفصلة عن الوحدة الأخرى ، في الوقت الذي تبدو فيه كل وحدة واضحة كل الوضوح في صياغتها الشكلية . ولكن القارئ لا بد أنه يرى أن الحكاية حوار بين اثنين ، وأن هذا الحوار بدأ من نقطة وانتهى إلى نقطة . ومعنى هذا أن المعنى لا بد أن يكون متصلاً ومتراصلاً من البداية إلى النهاية . وبعد هذا أول تحدٍ للقارئ في استنباط هذا المعنى المتصل من وراء الخيل اللغوية ؛ ويبقى عليه بعد ذلك أن يبحث عن مفتاح لفهم النص الكامل . ولكل قارئ مفتاحه . وربما كان المفتاح أن هناك ملكاً يريد أن يعرف أهم صفة في الملك الذي يحرص على أن يحافظ على مكانته واستمرار حكمه ، وهي صفة الحزم . فلما أجابه الحكيم إجابة واضحة لا لبس فيها ، رفض الملك قوله وقرعه من خلال تحديد جديد لماهية الحزم ، مستغنياً ذلك بما حفظه عن قول حكيم هندي . وهنا تبدأ المفارقة ؛ إذ لا يمكن أن يقتنع القارئ بأن الحزم في الأكل والشرب والراحة ، بل لا بد أن يكون الأمر عكس ذلك تماماً . هل أننا نفاجأ بعد ذلك بأن الحكيم يبدى انبهاره بهذا الكلام الساذج الذي قاله الملك . وهذا يعنى أن المفارقة الأولى تمتد إلى مفارقات أخرى ، خصوصاً أن الحكيم يتصاعد بانبهاره ويسأل الملك عما إذا كان الحكيم الهندي الذي أخذ عنه ذلك الكلام الذي يبدو لنا ساذجاً ، قد علمه شيئاً آخر . ويجب الملك : « من أين يوجد مثل هذا عند رجل واحد ؟ » ؛ أى أنه يكفى أن يصدر مثل هذا القول وحده عن رجل حتى يكون أحكم الحكماء . ولا بد أن القارئ يقف عندئذ لبسائل نفسه عما إذا كان هذا الكلام مجرد هزل . على أنه سرعان ما يصطدم في خاتمة الحكاية بأن الملك - على الرغم من رفضه قول الحكيم ، وعلى الرغم من أنه ، على الأقل ظاهرياً ، قرع حكمته بحكمة أكبر - عاد ليسأل الحكيم أن يعلمه من علمه شيئاً ، وإذا

هذا المصطلح في النقد والأدب بصفة عامة .

وسنحاول الآن أن نتابع هذه النظرية عند كل من « شليجل » و « كيركجورد » ، وهما الفيلسوفان اللذان أرسيا مفهوم المفارقة في البلاغة والنقد الحديث ، على نحو ما شرحناه ونستكمل شرحه وشيكا .

والمفارقة عند « شليجل » (١٧٧٢ - ١٨٢٩) مرتبطة بالمفهوم الكائن لها من حيث إنها وليدة النشاط الحر . يقول : إننا لن نصل إلى المفارقة إلا بعد أن تكون الأحداث والناس ، بل الحياة بأسرها ، مدركة وقابلة للتمثل بوصفها لعبة . فالحياة حشد من المتناقضات والمتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها في إطار موحد من الإدراك ، اللهم إلا بعد أن نصل إلى حالة من إدراك أن المفارقة هي جوهر الحياة . والمفارقة في هذه الحالة هي الصراع بين النسبي والكل ، والوعي بتزامن المحال والضروري ، واللا محدود المجهول والمحدود المعلوم . وليست المفارقة مجرد تسجيل لهذه الأحوال ، بل هي الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها . ولهذا فإن المفارقة لا يمكن أن تتم لكاتب متحيز ، بل لابد أن يجاوز الإنسان تحيزه الذاتي حتى يستطيع أن يتجاوز ويلعب على الشيء ونقيضه ، والشيء وما يمارضه ، بمهارة فائقة . ولا يمكن للفنان بصفة عامة ، وللكاتب بصفة خاصة ، أن يحقق هذا إلا إذا علا فوق نفسه ، وجاوز الذات المجربة إلى الذات الترانسندنتالية ، حيث يتحرر من كل قيد إلا من قيد اللغة^(١١) .

فالمفارقة عند شليجل هي الموضوعية ؛ لأنها تعني السمو الكامل فوق الذات . وهي المناورة باللعب على كل الاحتمالات ، بل المناورة باللعب على الذات نفسها . وبهذه التحديدات يدخل شليجل التعريف النقدي الحديث للمفارقة من أوسع الأبواب . وهذا هو السبب في أن أي بحث عرض للمفارقة بعد شليجل ، سواء كان ذلك من الناحية الفلسفية أو النقدية البلاغية ، لابد أن يذكر تعريف شليجل لها ؛ وهو التعريف الذي عرف فيها بعد بأنه تعريف المفارقة الرومانسية . ذلك بأن شليجل ربط هذا التعريف بمفهوم الجمال عندما قال : « إن الشيء الجميل هو ذلك الذي له علاقة بالكون اللا محدود »^(١٢) .

ويزيد « زولجر » المعاصر لشليجل على وجه التقريب (١٧٨٠ - ١٨١٩) هذا التعريف الرومانسي للمفارقة محدداً فيقول : إن المفارقة لا ينبغي أن تختلط بالسخرية ، كما لا ينبغي أن تفهم على أنها الذاتية غير المستولة ؛ إنها تمثل قمة الخلق الإنساني ، إذ فيها يتحد الخاص والعام ، والنسبي والكل ، وفيها تجتمع الأضداد والمتناقضات ، وتتصاحب لتتصارع ، ثم لا تلبث أن تتصالح في هدوء ؛ إذ لا يملك أحد الأطراف المنطق المشروع على الدوام ، الذي يجعله يتغلب على الطرف الآخر . والواقع أن المفارقة ، كما يقول ، تقع في صميم صناعة الفنان ومسئوليته ؛ فالمطلوب من الفنان أن يكون ناقدًا وخلّاقًا ، وذاتياً وموضوعياً ، وهاطفاً متحمساً وعقلانياً واقعياً ، وأن يكون عمله نابعاً من الحياة ومصنوعاً صنعة خيالية في الوقت نفسه ، ولكنه ينبغي أن يكون بعيداً عن محاكاة الواقع ومثيله ، وأن يصبح في النهاية كأنه يحكي حكاية عن حكاية^(١٣) .

احتمالات لحقائق . ومن شأن الاحتمالات أنها لا تدع للإنسان أرضاً صلبة يقف عليها ، وهي سمة أساسية كذلك من سمات المفارقة .

هل أننا سوف نعود إلى هذه المسألة مرة أخرى بشيء من التوسع عندما نتحدث عن المهاد الفلسفي للمفارقة .

٣ -

ولقد رأينا أن مصطلح المفارقة قد نشأ في إطار فلسفي ؛ والواقع أنه لم يفارق هذا الإطار على مر العصور حتى يومنا هذا .

لقد كانت المفارقة تقحم نفسها بالضرورة في أبحاث الفلاسفة المحدثين ، ابتداء من « كانت » . ولا غرابة في هذا عندما تتركز الأبحاث التي تناولت موقف العقل الإنساني من المحدود واللا محدود ، والواقع والمثال ، والقيد والحرية ، وكلها موضوعات تقع في قلب الفلسفة الحديثة من ناحية ، كما أنها ترتبط كل الارتباط بالإحساس بالمفارقات في عالمنا وطريقة التعبير عنه من ناحية أخرى - كما سنوضح فيما بعد .

ولابد أن كل فيلسوف إما كان يصوغ فلسفته في الظروف السياسية والفكرية والاقتصادية التي كان يعيشها . وقد نعت فلسفة « كانت » من وقوف المفكر المثالي عاجزاً أمام عالم التجربة الفعلية ؛ فهو ذو سلطان مطلق في العالم المعقول ؛ أما في العالم الفعل ، فهو ضائع ، عاجز عن التدخل أو التأثير في مجرى الحوادث^(١٤) . ولهذا فإن الحرية بمعناها الصحيح لا تتحقق عنده إلا على المستوى العقل الصرف ، أي في مجال العالم المعقول أو الأشياء في ذاتها ، في حين أن عالم التجربة تحكمه الضرورة^(١٥) .

وقد تحدث « كانت » عما سماه « التركيب الأهل » ، ويقصد به الوعي الذاتي الترانسندنتالي^(١٦) .

وسوف نجد هذه الكلمة الأخيرة ، فيما بعد ، مقترنة على الدوام بالمفارقة . والوعي الترانسندنتالي عند كانت « هو الوعي بوجود « أنا أفكر » مقترنة بكل تجربة . . وعن طريق هذا الوعي يعرف الأنا المفكر ذاته بوصفه متصلاً وحاضراً ، فعلاً ، على سدى سلسلة تجاربه »^(١٧) .

ويتوقف هذا الوعي الترانسندنتالي على المادة المستقاة من الحواس ؛ ولا تصبح الانطباعات الكثيرة للحواس عالماً منظماً من الموضوعات إلا من خلال هذا الوعي . ولقد كان هذا الفصل في فلسفة كانت بين التجريبي والترانسندنتالي مثار هجوم عليه ؛ إذ اتهم بأن العقل عنده لا سلطان له على البناء الموضوعي للواقع . وبهذا يظل العالم منقسماً إلى ذات وموضوعي ، وإلى عقل وحس ، وفكر ووجود ؛ وهذا هو ما حاول « هيجل » أن يتغلب عليه في نظريته في اتحاد الأضداد . فمن وجهة نظر هيجل « أنه ما لم ينجح الإنسان في إعادة توحيد الأجزاء المنفصلة لعالمه ، وفي إدخال الطبيعة والمجتمع في حظيرة العقل ، فإنه يظل إلى الأبد مكتوباً عليه الإخفاق والإحباط »^(١٨) .

ولا يهنا الآن أن نقرن بين نظريتي كانت وهيجل بالنسبة لوضع الإنسان من المحدود واللا محدود ؛ وكل ما يهنا هو أن نشير إلى أن نظرية كانت هي التي فتحت المجال في الفلسفة الحديثة ، بل في النقد الحديث ، للبحث عن جذور المفارقة ؛ الأمر الذي ترتب عليه شيوع

الترانسندنتالية -) يعمنا أن نشير إلى أن أفكار كل من شليجل وكيركجورد تعد المهاد الحقيقي للبحث في صميم المفارقة الأدبية ؛ أى تلك التى تتحقق عملياً في التعبير الأدبي . أما عن شليجل فهو يعد بحق صاحب المفهوم الرومانسى للمفارقة ؛ وكان مدخله إليها جمالياً بطبيعة الحال . وأما عن كيركجورد فقد اهتم في كتابه المهم « فكرة المفارقة » ، الذى ركز الدراسة فيه حول مفارقات سقراط ، بإبراز العلاقة بين صانع المفارقة ولغته . وكثيراً ما عبر عن انبهاره بالمفارقة بوصفها تخطيطاً دقيقاً لاستراتيجية الوعى ، ويوصفها ، في الوقت نفسه ، قوة سلبية يتمحرر من خلالها صانع المفارقة من ذاته التجريبية ، بل من قيود اللغة المتواضع عليها .

وهنا نصل إلى الأبحاث النقدية والأدبية الحديثة عن المفارقة ؛ وهى أبحاث تقترب كل الاقتراب من مجال الإبداع ، وتبتعد في كثير أو قليل عن التنظير الفلسفى المجرد . ولهذا فإن المفارقة تبحث ، شأنها شأن أى ظاهرة أدبية أخرى ، بوصفها صنعة لغوية ماهرة ، يلتقى فيها صانعها ومستقبلها .

— ٤ —

وإذا كانت الدراسات النقدية الحديثة تركز على النص وقارائه ، فهى في البحث في المفارقة تخلص كلا من صانع المفارقة ولغة المفارقة ومستقبل المفارقة ببحث منفصل . ولنبداً بصانع المفارقة .

والحديث عن صانع المفارقة يبدأ من المهاد الفكرى والحضارى الذى يقضى حس من له الاستعداد الاصيل لها . وإذا كان التعبير بالمفارقة قد أصبح فناً سائداً في عصرنا الحديث ، فإن الكلام عن المهاد الفكرى والحضارى لهذا الفن يتعلق بإشكاليات هذا العصر وموقف الإنسان منها . ولا يعنى هذا أن المفارقة الأدبية فن مستحدث تماماً ؛ فقد سبق أن أشرنا إلى نماذج قديمة للمفارقة ، كما أننا سنشير إلى مزيد منها في تراثنا العربى ، ولكن المفارقة - بخاصة في الأدب المعاصر على المستوى العالمى - تتميز بطابع لغوى مميز . وسوف نعود إلى هذا الموضوع عندما نتحدث عن لغة المفارقة .

وربما لم يمر عصر من العصور على الإنسان تقلص فيه دوره في صنع الحياة كما حدث في عصرنا هذا ؛ ولقد أصبحت الحياة مجموعة من النظم التى تخضع كلية للمنهجية العلمية ، بحيث يبدو كل نظام كأنه مستقل بنفسه ومكتف بذاته . حدث هذا في الدول الصناعية الكبرى ، كما يحدث في الدول الصغرى التى تلهث وراء محاكاة الدول الكبرى ، كما نحقق هذه النظم ولا تخلف وتدهورت . وسواء تم التحقق الالى لنظم الحياة تحققاً كاملاً أو شبه كامل في بعض الدول ، أو تحقق تحققاً ناقصاً في الدول الأخرى التى يصعب عليها اللحاق ببركب التطور الالى السريع للنظم ، فإن الحياة بهذه النظم أصبحت تدير ظهرها للإنسان ومشكلاته على المستويين الواقعى والكونى ؛ إذ إنها لم تعد ترى تفسيراً للأشياء إلا من خلال منجزات التقنية العلمية ، حل نحو أدنى ، بدون شك ، إلى تقلص دور الإنسان في صنع الحياة . وعلى الرغم من ذلك فإن الإنسان الذى لم يتسع في أى وقت من الأوقات إلى تحديد علاقته المعرفية بالأشياء على نحو واضح وصريح وعميق أكثر مما يفعل اليوم ، قد أدرك أن مغزى الحياة يقع وراء تقوم تلك التحديات العلمية ، وأن تلك الظواهر المادية ، التى

لقد كان الرومانسيون يرون في الطبيعة فيضاً على الدوام . وبما أن الإنسان جزء من الطبيعة ، فإن فكره لا بد أن يفيض من المحدود إلى اللا محدود ، لأنه كلما حاول بفكره المحدود أن يخضع ظواهر عالمه المتزاخرة لفهمه المحدود ، استعصى عليه ذلك . ولا يبقى له بعد هذا سوى أن يزحزح فائض فكره خارج المحدود ، إلى الذات الترانسندنتالية التى تلعب بالفكر واللغة كيفما تشاء .

وبهذا تكون المفارقة الرومانسية هى الوسيلة الإبداعية التى يسمو الفن عن طريقها إلى القوة العليا . وهنا تتمثل نقطة الخلاف بين شليجل وزوجهر من ناحية ، وكانت من ناحية أخرى . ففى حين كان الأولان يبحثان عن المفارقة في إطار مفهوم الجمال عند الرومانسيين ، نجد أن كانت كان يبحث عنها في إطار المعرفة والحرية ؛ فالإنسان مقيد بما هو معروف لأنه مشروط بأسباب ، ومشروط بوجوده في الزمان والمكان ، في حين أنه حر بالنسبة للامعروف واللامشروط . العالم المعروف إذن قيد ، في حين أن العالم غير المعروف هو عالم الحرية . ويرد شليجل على كانت في هذه النقطة بعينها بأن المفارقة ليست وسيلة لاستكمال فهمنا للحياة ببحث يمكن بحثها في الإطار المعرفى ، بل إن المفارقة هى الحياة نفسها المليئة بما يعجز الإنسان عن فهمه أو إخضاعه لمنطق العقل الإنسانى . ولهذا فإن المفارقة تختلف في درجتها وعمق فلسفتها ، بدءاً من التعبير عن المفارقات في حياتنا المعيشة ، ووصولاً إلى المفارقات الكونية والفلسفية .

ويقترب كيركجورد من مفهوم شليجل للمفارقة من حيث إن الوعى الإنسانى كلما حاول أن يستوضح تعقيدات الحياة وتوهم أنه قد وصل في مرحلة ما إلى فهم مناسب لها ، اكتشف أنه ما تزال هناك احتمالات أخرى للفهم . وهذا يعنى أن كل محاولة لإثبات شيء يتهدهدها احتمال أن يستبدل بها شيء آخر يمكن أن يقال في مجال آخر . وهكذا يعيش صانع المفارقة حالة افتراض على الدوام ؛ وهو في ذلك صادق في اعترافه بعدم قدرته على احتواء الحقيقة كاملة . إن كلا العالمين المحدود واللا محدود ، أو المشروط واللامشروط ، أو الواقعى والترانسندنتالى ، يعد - من وجهة نظره - من لوازم العقل الإنسانى . ولهذا فإن أياً منهما لا بد أن يفيض إلى الآخر ؛ بمعنى أن المعروف لا بد أن يرتبط بغير المعروف ، والمشروط لا بد أن يرتبط بغير المشروط ، حتى وإن كان غير المشروط لا يدخل في إطار عالم المعرفة - كما يقول كانت . والسبب في ضرورة ربط الفكر الإنسانى بهذين العالمين في وحدة واحدة ، أن العالم التجريبي المحدود والمشروط بالسببية ويقيد الزمان والمكان - هذا العالم يختص بالأحداث ، في حين أن العالم الثانى غير المشروط وغير المقيد يختص بحقائق الأشياء بالأحداث في ذاتها . فالتناقض ينتفى إذن عن هذين العالمين ، وإن ظل التعارض بينهما قائماً . فعالم التجربة هو العالم الذى نخوض بتجربتنا فيه مع ظواهر الأشياء ، في حين أن عالم الحقائق لا يتعرفه الإنسان إلا في المستوى الترانسندنتالى^(١٧) .

ويعمنا الآن أن نشير ، بعد هذا العرض الموجز للغاية ، إلى بعض الأفكار الخاصة بالمهاد الفلسفى للمفارقة (وهو المهاد الذى كان لا بد أن يتناول كما رأينا حركة فكر الإنسان من مجال يعيشه ويعرفه ويعجز عن الوصول فيه إلى حقيقة مقنعة لذاته ، إلى مجال أخير يبحث فيه عن معرفة أخرى ليست محققة ، لأنها لا تتحقق إلا مع الذات

أسفرت عن نظم الحياة الآلية ، لم تعد تمنحه ما يمكنه من الإمساك بجغزى محدد للحياة وأحداثها الكبيرة» (١٨) .

وفضلاً عن هذا فإن قوانين الاحتمالات أصبحت لها السيادة في عصرنا على المستوى العلمي والفكري ؛ فلقد أدت هذه القوانين إلى كسر العلاقة المؤكدة بين السبب والمسبب ، وأحلت محلها احتمالات كثيرة تنوء بينها الحقيقة . وقد ترتب على هذا أن منطق القيم الذي عهدناه يفصل في وضوح بين الخير والشر ، والصدق والزيف ، حل محله منطق آخر تضارب معه القيم ؛ الأمر الذي دفع بالعملية المعرفية عند الإنسان لأن تخوض تجاربها فيما وراء الواقع ، باحثة لها عن منطق ثالث يكون بديلاً من المنطق الأول الذي فقدته ، والمنطق الثاني الذي يتعمد تضليلها (١٩) .

ولهذا فإن البحث عن صانع المفارقة يتركز فيها اصطلاح على تسميته بالذات الترانسندنتالية . فما الذات الترانسندنتالية ؟ إنها الذات السلبية التي لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التاريخ والواقع ، بل تجاوزهما وتعلو فوقهما ، تاركة نفسها لعفوية الفكر . وهي الذات المغالطة التي تخضع سلبيتها لموضوعة مزهومة . وتمثل المفارقة المسافة بين الذات التجريبية والذات الترانسندنتالية ، كما أن وظيفتها تتمثل في تعميق حالة الانفصال بين الواقعية والمثالية ، وبين التاريخي والكوني . ومع ذلك فإن الذات الترانسندنتالية تعد القوة القادرة على حماية الذات الواعية ضد القوة المدمرة ؛ قوة اللغة الجماعية التي تتردد في ظل نظام ما ، في زمن ما .

فالذات الترانسندنتالية إذن هي الأنا المنفصلة عن الـ « نحن » المجتمعة في وحدة . على أن الدخول في عالم المفارقة لا يجعل من لحظة الانفصال هذه لحظة التفرد وتحقيق الذات ، بل يجعلها لحظة العزلة عن المجموع ؛ وذلك إثر فقدانها القدرة على التشكيل والتكوين ؛ تشكيل عالم منظم ومثالي وتكوينه ، بحيث يقف على مقربة من الواقع ، مستبدلة بذلك عالماً بلا معايير ، أو لنقل عالماً بدون عالم (٢٠) .

وعلى هذا الأساس بنيت نظرية المفارقة من حيث إنها تمثل منطقة العبور من المحدود إلى اللا محدود . ولا تصل الذات إلى هذه الحالة إلا بعد أن تمر بمراحل من الوهي الذي تراجع فيه نفسها ، حتى إذا ما انتقدت الحقيقة ، إذا بها تسمى إلى ذات تجريبية أخرى في عالم أكثر جودة وأكثر إشراقاً ؛ لأنه عالم لا يقيدته قيد السببية ، ولا يقيدته زمان أو مكان . على أن هذه الذات ما تلبث أن تغف وقفة لتضحك من نفسها عندما تسقط من هذه الرؤية الترانسندنتالية لحظة وعيها بعيشها وعدم جديتها . وهنا تحدث المفارقة .

إن صانع المفارقة يعيش على الدوام حالة من عدم الثقة ؛ وهي حالة تبدأ من خارج الذات ، ثم لا تلبث أن تنتقل إلى داخل الذات فتتهزأ هزاً . وعندئذ تصبح الذات مهددة بالانشقاق إثر إحساسها بنفسها شديد في حريتها . ويمقدار ما تكون الذات فاقدة لحريتها تكون « شيئاً » تلعب به قوى وقوانين لا تتحكم هذا الذات السيطرة عليها . ولا يبقى للذات عندئذ سوى أن تمجد ملاذاً في المجال الترانسندنتالي ، لترسل من عليائها ضحكات ساخرة هادئة من الضحايا الذين تتركز هم في وسطهم ، وكأنها تصرخ وهي متحصنة بصروحها ، معلنة للناس الحكمة ، ومحاولة أن تهديمهم وهم يهيمون على غير هدى ، باحثين عن

طريق آمن في الحياة .

وليس في وسع أي كاتب أو فنان أن يصل إلى هذه الحالة ، وأن يكون — من ثم — صانعاً ماهراً للمفارقة ؛ وإنما تتحقق المفارقة على يد الفنان ، كما يقول كيركجورد ، الذي يجري في دمه الإحساس العميق بالمخدعة الكبرى في الحياة . ومثل هذا الشخص هو الذي يستطيع أن يلعب بأسلوب المفارقة على المستوى الجمالي لا الأخلاقي . ويتميز هذا المبدع لأساليب المفارقة — والكلام مازال لكيركجورد — بأنه قادر على أن يتحرر من ثقله الذائق عندما يفصل عن نفسه ويعلو عليها ، ويظل بعد ذلك مراقباً على الدوام لما حوله ، محدثاً لنفسه ولغيره مزاجاً ممتعا جذلاً ومرحاً ، وإن كمن وراء هذا كله إحساس عميق بالآلم (٢١) .

وإذا كانت المفارقة مستويات تتحدد وفقاً لدرجة شغافية صاحبها وذكاؤه وسرعة بديته ، وأخيراً وفقاً لقدرته على أن يتحرر من تحيزه الذاتي ، وأن يقف على بعد من الواقع بحيث يشرف عليه ولا يلتصق به — فإن أعلى درجة لصانع المفارقة ، كما يراها كيركجورد كذلك ، هي تلك التي يدعى فيها الحكمة الطنانة البلهاء ، متظاهراً بأنه يعرف كل شيء وأنه قادر على هداية كل الناس ، وهو في قرارة نفسه يعرف أن الموضوع فراغ في فراغ . ثم إنها تلك التي يكون فيها صاحب المفارقة ملتبساً بالحساسية ، وهو يعلم أنه يزايد على هذه الحساسية الغبية (٢٢) .

وغالباً ما يكون لمثل هذا الشخص ضحية . وعندئذ تتحدد مهمته بأن يوصل هذه الضحية إلى جهلها بالحقيقة وانخداعها بالمظهر ، فلا يتركها إلا بعد أن تكون قد فقدت كل رؤية واضحة في الحياة .

ونحاول الآن أن نقدم ثلاثة نماذج للمفارقة ، تتضح من خلالها صور مختلفة لصانع المفارقة التي تتحدد بصنمته ، وإن اشترك الجميع في الملامح العامة لصانع المفارقة ، كما حاولنا تحديثها .

أما النص الأول . فهو نص معروف للجاحظ ؛ وفيه يقف الجاحظ مراقباً من بعد رجلاً لا يكاد يبرح المسجد ، ويجلس فيه مسنداً ظهره إلى عمود فيه بحيث يأخذ وضعا جامداً وكأنه جزء من العمود ، ولا يتحرك إلا لأداء فريضة الصلاة ثم يعود إلى مكانه وهيئة الجاهلية مرة أخرى . وكان أن حدث ما أرغم هذا الشخص على الحركة ، وكان هذا الشيء ذبابة صغيرة تعمدت أن تخاور هذا الرجل وتداوره ولا تغادره إلى غيره . وهنا يقول الجاحظ :

« . . سقط على أنفه ذباب فاطال المكث ، ثم تحول إلى مؤق عينه فرام الصبر في سقوطه على المؤق ، وعلى عضه ونفاذ خرطوميه ، كما رام من الصبر على سقوطه على أنفه من غير أن يحرك أرنبته ، أو يعض وجهه ، أو يذبذب بإصبعه . فلما طال ذلك عليه من الذباب ، وشغله وأوجعه وأحرقه ، وقصد إلى مكان لا يحتمل التغافل ، أطبق جفنه الأعلى على جفنه الأسفل فلم يعض ، فدعاه ذلك إلى أن والى بين الإطباق والفتح ، فتحنى رينها سكن جفنه ، ثم عاد إلى مؤقه بأشد من مرته الأولى ، فغمس خرطوميه في مكان كان قد أوهاه قبل ذلك ، فكان

حين أن الرجل ، لأنه إنسان ، أسير هذه الحياة وأسير الواقع .

وكأنما تحرك الرجل حركة داخلية محدودة عندما أدرك أنه سيدخل في موقف تحد مع الذبابة ، فقد أصر على ألا يحرك ساكناً ، وهذا ما أتاح للذبابة الفرصة الكاملة والحرية الكاملة لأن تعبت به . حتى حانت الفرصة التي لم يستطع فيها الرجل الاستمرار في التحدي عندما وقفت الذبابة على مؤق عينه ، وعندئذ رفع يده للمرة الأولى لكي يطردها عنه . وينتهي الموقف بهذه المطاردة المحدودة بين الرجل والذبابة .

وبهذا استطاع الجاحظ أن يضع ضحيته البريئة المتهمة في جدلية المحدود واللا محدود ولكنه لم يفعل هذا إلا بعد أن جاوز هون نفسه فكرة المحدود إلى اللا محدود . ولما أدرك أن المحدود يأسر الإنسان فيه بكليته ، في حين أن اللا محدود يستبيده عنه بكليته ، أطلق ضحكاته التي لم تسمع ، معلناً عجز الإنسان الشديد بين المحدود والمطلق ، والقيد والحرية .

ونعود فنقول إن الجاحظ كان يهدف إلى التعبير بالمفارقة على المستوى الحسي والكوني ، وأن يسخر من شخصية بعضها ، كما فعل هو نفسه مع شخصية البخيل في كتابه «البخلاء» والفرق بين السخرية والمفارقة ، أن السخرية هجوم متعمد على شخص يهدف سلبه كل أسلحته ، وتعريته من كل ما يتخفى فيه ويتحصن وراءه . وهذا هو ما فعله الجاحظ مع نماذج البخلاء . أما في هذا المثال ، فإن الجاحظ لم يعتمد قط الهجوم على ضحيته ، بل إن هذه الضحية كانت بمثابة لحظة كشف لمتناقضات الحياة التي لا يستطيع أن يصل فيها الإنسان إلى حقيقة واحدة واضحة وحاسمة . وهنا تأل المفارقة لتقرع الحقائق بعضها ببعض ، دون أن تتمكن إحداها من أن تزيج الأخرى ، لتتربع وحدها على عرش الظاهر والباطن معاً .

أما النص الثال فهو نص حديث ، وهو للكاتب الراحل يحيى الطاهر عبد الله . يقول في قصته القصيرة تحت عنوان « حج مبرور وسعى مشكور »^(٢٤) : « الحاج عبد الكريم حل وشك الوصول من الحج . . . وأرسلت الحاجة من فورها رسولاً يأتيها بحنفى الخطاط الرسام المبيض النقاش . . . كانت الحاجة تطالبه من أسفل بأن يعيد دهن الحائط للمرة الثالثة . أطل حنفى من فوق وقال للحاجة :

حاضر . . من عبي . . لأجل خاطر الحاج . ونمى حنفى للحاج سلامة العودة . ونفذ ما أمرته به الحاجة فوراً ، واختفت الرسوم والخطوط القديمة نهائياً ، وصار الحائط شديد البياض ، يهوى وقد انعكس عليه شعاع شمس الأصيل ، مما أجبر حنفى أن يخلق جفنيه ويفتحها بشكل مستمر . وبحركة سريعة كتب حنفى فوق بوابة المدخل بخط كوفي جميل : « باداخل هذه الدار صل على النبي المختار » . أطل بعينه الفتاة الحبيبة فرأى حرف الراء جيلاً كبقية الحروف الجميلة . ورسم حنفى جملاً ووضع فوقه هودجاً غطاءه بثياب متعددة زاهية الألوان ، وتذكر ما يقال عن الجمل الصبور ، ذلك الذي لا ينسى الإساءة ويغدر حتى بصاحبه ، من يقدم له الطعام والماء . بسرعة رسم حنفى خزاماً وكرم فم الجمل . ورسم حبلاً تدلى من الخزام ، وقال لنفسه : هذا الجمل هو حين الجمل الذي رسمته في العام الفائت . ولكنه استمر يرسم الرجل الذي مد يده وأمسك بالجمل ، والذي يقود الجمل ، قصيراً متناهي الضالة . وظل حنفى حائراً يفكر : يرسم الرجل بحجم الجمل ثلاث مرات أو يضع في يده

احتماله له أضعف ، وعجزه عن الصبر في الثانية أقوى ، فحرك أجنانه ، وزاد في شدة الحركة وفي فتح العين ، وفي تتابع الفتح والإطباق ، ففتحت عنه بقدر ما سكنت حركته ، ثم عاد إلى موضعه ، فلما زال يلح عليه حتى استفرغ صبره وبلغ مجهوده ، فلم يجد بداً من أن يذب عن عينه يده ، ففعل ، وحيون القوم إليه ترمقه وكأهم لا يروونه ، ففتحت عنه بقدر ما رد يده وسكنت حركته ، ثم عاد إلى موضعه ، ثم أجلس إلى أن ذب عن وجهه بطرف كفه ، ثم أجلس إلى أن تابع بين ذلك . . . »^(٢٣) .

والجاحظ صانع المفارقة الأول في التراث العربي القديم ، وإن لم يدرس من هذه الزاوية ، بل درس من زاوية فنه الساهر الذي شاء أن يرصد من خلاله ظواهر اجتماعية سلبية . وإذا كانت السخرية تبدو أنها قريبة من المفارقة ، فإنها تبعد عنها بالنسبة لوظيفتها وموقفها من الضحية ، كما سنرى وشيكاً . ولهذا فإننا نحاول أن نقف الآن وقفة مع الجاحظ صانع المفارقة وليس صانع السخرية .

فالجاحظ في هذا النص ليس متحيزاً لموقف أو لقيمة أو لشخص ، بل هو مراقب للظواهر ومسجل له بدقة على نحو ما يدور حوله . ولكنه إذ يفعل هذا يهدف الطريق للقارئ لكي يزيح معه الغطاء عن الظاهر فيرى ما يستتر تحته من متعارضات ومتناقضات على المستوى الواقعي والكوني . ولا بد أن الجاحظ سعد بتحرره بعد أن تحرر من تحيزه الذاتي ، وبعد أن تحرر من الجزئي المقيّد إلى الكل المطلق . وكان ثمرة هذا التحرر ذلك الموقف المضحك ، لا من شخص بعينه كما يبدو في الظاهر ، بل من موقف تنقلب فيه الحقائق رأساً على عقب .

فضحية الجاحظ شخصية متدينة ، وقد بلغ بها تدبيرها حد الجمود ، بحيث أصبحت جزءاً من المعالم الدينية الثابتة (الجامع والعمود ومواقب الصلاة) . هنا نجد أن هذه الشخصية في سلوكها الظاهري مؤكدة للقيمة الدينية وليست نافية لها ، بخاصة أننا يمكن أن نفترض أن هذا الرجل الجامد كان يشغل وقته بتسيب صامت حتى يجن موعد الصلاة ، فيقوم بإدائها ، ثم يعود مرة أخرى ليتنصق للعمود الجامد .

ولكن الحياة حركة تدب خارج الثوابت ، خارج المسجد والعمود والرجل . ولكي يحدث تواصل بين الداخل والخارج ، كان لا بد أن يخرج شيء من الداخل إلى الخارج ، أو يدخل شيء من الخارج إلى الداخل . فإذا لم يحدث خروج من الداخل إلى الخارج ، فلا بد أن يحدث دخول من الخارج إلى الداخل ، وكانت الذبابة هي التي دخلت من الخارج إلى المسجد .

والذبابة حشرة لروح مزعجة ، وهي تلح على الإنسان بقدر ما تلح على الأشياء التي تقع عليها . وهي ، بعد هذا ، تتمتع بحرية الحركة التي تمكنها من الهروب في كل مرة تحقق فيها رغبتها في المضايقة . وهي بهذا تقف على طرف النقيض من الرجل ، فهي تأتي متحركة من الخارج ، وهو قابع ساكن في الداخل . وهي حرة في حركتها ولا يقر لها قرار ، وهو جامد مقيد في مكانه . ثم إنها — على الرغم من وجودها في الحياة المعيشة — تظل ظاهرة كونية لا تدخل لها بنظام هذه الحياة ، في

بدل العصا سيفاً قاطعاً ٩ .

إن ما يميز صنائع مفارقة عن صنائع مفارقة آخر هو المسافة التي تفصل كل واحد منها عن الواقع . فالمسافة التي تفصل الجاحظ عن الواقع ليست كبيرة ، كما هو متوقع ، ذلك بأن الجاحظ كان يعيش بروحه وقلبه في قلب الحضارة العربية الإسلامية ، التي كانت قد بدأت تزدهر وتتغلغل في حياة الناس وفكرهم . ولهذا فإن حركة الحياة يرمتها كانت حركة واحدة نحو آفاق جديدة . وكان الجاحظ أحد الكتاب المفكرين الذين يرقبون حركة الحياة ، ويرصدون متغيراتها وسلباتها ، وكأنه كان يمنحها نكهة جديدة . ولهذا ، مهما تكن درجة المفارقة في النص السالف للجاحظ ، فليس هناك ما يشوبه من مبالغات خيالية بعيدة عن الواقع ، كما أنه لا يكتنفه أى ضوضاء من جراء استخدامات لغوية غريبة ، فالنص نابع على نحو مباشر من الحياة ، وهو موجه بمفارقاته ودعاباته إلى الحياة بالقدر نفسه من المباشرة .

وخلاصة القول أن المفارقة عند الجاحظ ، على الرغم من أنها مستوفية لشروطها ، على نحو ما أوضحنا ، فإنها لم ترق كلية إلى المستوى الترانسندنتالى ، إذ لم يكن الوضع الحضارى الذى يعمل بوعى كامل على إعادة تشكيل الحياة وتشكيل الواقع يسمح بذلك .

أما في النص الحديث فإن موقف الذات صانعة المفارقة يختلف عن ذلك كلية . وشتان بين موقف رافض رفضاً كلياً لواقعها ، وموقف مقبل على واقعها ومشارك كل المشاركة في صنعه .

ولا يعنى هذا أن الواقع يغيب عن وهى الذات المعاصرة ، بل إن هذا الواقع نفسه هو شغلها الشاغل ، وهو همها الأكبر . ولكن لأن الذات عزلت عن واقعها ، للأسباب التى سبق ذكرها ولغيرها من الأسباب أو لأنها ، بالأحرى ، عزلت نفسها بعد أن فقدت التألف معه ، لم يبق لها سوى المستوى الترانسندنتالى ، الذى أثرت أن تشرف منه على هذا الواقع ، وترقب من خلاله الإنسان الضحية ، محاولة — على نحو ضمني — أن تبحث له عن حل ، وهى في الحقيقة تريد أن تمسح به من خلال التصوير المضحك الساخر الذى قرر الرسام الشعبي أن يخرج على جدران بيت صاحب الحج المبرور .

وإذا شئنا أن نؤكد موقف صنائع المفارقة المعاصر ، فإننا نؤكد من خلال مشهد وصفى ليوسف إدريس في قصته « الأورطى » . والمشهد يقتصر على وصف حركة جرى جماعة من الناس على نحو تتزاحم فيه المفارقات اللغوية ببراعة ، بحيث إنه لو أخرج إخراجاً سينمائياً على ما هو عليه لكان مشهداً رائعاً . يقول الكاتب :

« المهم ليس أنه كان جرياً ، المهم أنه كان في أكثر من اتجاه ، لكانه يوم الجرى الأكبر ، نوع غريب خاص من الجرى ، فهو ليس جرى الخفاف أو المستعجل ، أو من يسرع لإنقاذ ، جرى تائه ، وكان صاحبه يجرى ويسرع ليبحث عن بقعة يبدأ منها الجرى والإسراع . ولهذا فلا أحد يعرف هدف الآخر ، أو غايته ، إنما الكل في حالة ترقب خائف أن يعثر أيهم على بدايته التى ربما حددت له البداية . ولهذا أيضاً كنت ترى الشخص يجرى كالمجنون ، وكالمجنون أيضاً يحاول شيئاً أن يراقب خطو الآخرين وجريهم ، بحيث ما إن يبدو أحدهم يتردد فتقل سرعته ، أو ينطلق أكثر فتزداد سرعته ، ويبدو أنه قارب العثور على غايته ، حتى يندفع العشرات إلى حيث يكون ، على أمل أن يصل الواحد منهم أولاً ، ليكون أول من ينطلق حتى يتحدد

الهدف . وحين يصابون بخيبة الأمل ، ويجدون أن الذى أسرعوا إليه أكثر منهم حيرة ، يندفعون إلى متلكىء أو مسرع آخر . . . عملية كانت البقعة فيها تبدو ، إذا نظرت إليها من عل ، أو من بعيد ، كأنها تنبض نبضات . تجمع مفاجئ . يعقبه التفرق ، نبض يحدث في أكثر من مكان في نفس الوقت ، حتى ليبدو الميدان وكأنما فرش بقشرة لولا تلك النبضات العشوائية الحادثة هنا وهناك والدالة وحدها على الحياة لظنتها قشرة صخر ، أو لظننت الأدميين المتجمعين كتل رخام مختلف الألوان » (٢٥) .

وربما كان هذا النص ينحدر إلى التشكيل الرمزي ، وربما كان ينحدر إلى التشكيل السريالى ، ومهما اصطلاح على الصيغة الفنية له ، فإن ما يهمني أن يوسف إدريس ، كعادته ، قد تمسك باللعب باللغة إلى أقصى حد ، ليخرج لنا مشهداً مليئاً بالمفارقات لحركة الجرى الجماعى في حياة سلبت الإنسان وعيه .

وعلى كل فإن هذا النص يؤكد النص السابق عليه من حيث إن لغة المفارقة في أدبنا المعاصر تعتمد التفرغ والإغراق في الصنعة الخيالية . وسوف نمود لنستكمل كلامنا عن طبيعة هذه اللغة ، وذلك في معرض كلامنا وشيكا عن علاقة القارئ بلغة المفارقة .

وأما النص الثالث الذى نود أن نأثر به في مجال المفارقة بين أكثر من نمط من أنماط صنائع المفارقة ، فهو نص من كتاب الشيخ حسن الألقى « ترويح النفوس ، ومضحك العبوس » ، الذى نشر في عام ١٨٨٩ .

ونود قبل أن نسجل النص أن نشير إلى بضعة أسطر من مقدمة الجزء الثالث لهذا الكتاب ، يصرح الكاتب فيها أنه يكتب في فن المفارقات فيقول :

« ولما كان فن المفارقات فناً يشار إليه بأطراف المعصى ، وتروح إليه الأرواح ، وترمى نحوه الأشباح ، وترتع النفوس في مهادين فدادين لطائفه ، وتسبح في لجج بحار كئنافه ولطائفه ، لأنه فن ربح في هذا الزمان سوقه ، ونفرت في الحافقين حروقه ، وقد اعتنى به كثير من المتقدمين والمتأخرين . . . »

وهنا هذه الفقرة من حيث إنها تصرح بمعرفة كتاب ذلك العصر لهذا الفن من المفارقة ، بل شيوعه بينهم . على أن الكاتب لم يحاول أن يضع تعريفاً له ، ربما لأنه كان غنياً عن التعريف به . على أنه ليس من العسير أن نستوضح حدود هذا الفن من خلال كتابات ذلك العصر التى يعد كتاب حسن الألقى « ترويح النفوس ومضحك العبوس » ممثلاً لها .

يقول الكاتب على سبيل المثال :

« فقلت لهم لا وحق من بطح العتيل ، وأشار بصنمه إلى زلومة الفيل ، وأكل القبر الطويل ، وبلغ درب المهايل ، ونام الليل الطويل ، وجعل القال والقليل ، وسرق البير ، وأكل الفقير ، وتعاطى ألف قطار من الطرير ، واستنبط من المواسير جمالا ، ومن المزامر جبلاً طوالاً ، وأخرج من الدجاج المعجول ، ووصف الجاسوس بالعقول ، وناطح التوبس ، وكشف التاموس ، وفرق بين الجيوب والفلس » (٢٦) .

وواضح أن نوع المفارقة في هذا النص لا يتجاوز المفارقات اللفظية التى يعبر عنها في إطار مسرف في الزينة اللفظية التى عرفت في كتابات

إعجاب بصنعة المهجوم المفاجئة له عندما ينفجر في الضحك .

وليس في المفارقة شخص ثان يهاجم على نحو سافر ، كما يحدث في كل من السخرية والنكتة ، بل هناك موضوع يحتاج إلى التأمل وإلى الرثاء الممتزج بالضحك . هذا فضلاً عن أن المفارقة تتطلب من القارئ الإمعان الشديد في اللغة وحركتها ، حتى يتم له إدراك المعنى في هدوءه . فإذا حدث ضحك لدى القارئ في أثناء ذلك ، فإنما هو ضحك هادئ يساعد على إطالة التأمل في الحياة^(٢٧) .

وكما تتميز المفارقة عن أشكال الضحك اللغوية ، كذلك تختلف عن الأبنية اللغوية التي تقوم على أساس التشكيل المجازي ، مثل الاستعارة والرمز والتشبيه . . . الخ . فكل هذه الأبنية اللغوية ، حتى وإن كانت تختص على عنصر المفارقة ، تختزل فكر صاحبها في مقابل صنع الشكل . وفضلاً عن هذا فهي تساعد على إغراق المعنى . ويمكننا أن نمثل لذلك بقول الشاعر :

لـي صديق خبـرت فيه ودادي
حين أضحـت سلامي منه ربحا
حسن القول سـمى العمل كالجـزا
ر سـمى وأتبـع القول ذبحاً

فما لا شك فيه أن هذا الشعر لا يخلو من مفارقة ، ولكن صنعة التشبيه فيه أدت إلى تكوين الشكل المغلق ، فضلاً عن اختزال الفكر .

وعلى هذا النحو يمكن أن يقال إن الأمثال الشعبية مبنية أساساً على المفارقات . ومثال ذلك : « ازرع الزرع ثقله ، وازرع بى آدم يـقلـمـك » . وكذلك : « قالوا للذهب حـمـر حـمـوك فى الغـم : قام بكى ، قالوا له بتكى ليه ؟ قال : خايف يكون الخبر كذب » .

فالأمثال الشعبية لا تحقق لغوياً إلا عندما يعمق الواقع ، ثم تنتزع منه الحقائق المتناقضة لتشكيل ، بعيداً عن الواقع ، تشكيلاً تخيلياً خيالياً ، ومن هنا جاءت تسميته بالمثل . ولهذا فإنه عندما تدرس فنية المثل الشعبي يصبح من الضروري الوقوف على الصنعة الاستعارية والتشبيهية فيه ، لأنها هما اللتان تصنعان شكله المغلق على حساب اختزال الفكرة ، وهذا ما يمثل أهم صنعة في المثل الشعبي .

أما عندما نتحدث عن لغة المفارقة بالمصطلح الخاص ، فإننا نعنى اللغة التي لا تساعد على اختزال الفكرة ، ولا تساعد على استمرارية الحدث وتواصله ، كما أننا لا نتحدث عن اللغة المشكلة مجازياً ، بل نتحدث عن اللغة التي تغذى جوانب التجربة بضروب من المفارقات التي لا تستند احتمالاتها ، كأن تتلاعب بوجهة النظر ، أو بأبنية الزمن ، أو تناوذاً بالمعنى بين الوعى والغفلة ، والخيال والواقع ، والتي قد تحدث اضطراباً في النص نتيجة انقسام الذات بين التجريبي والترانسندنتالي ، والتي قد تتراكم فيها المفارقات الجزئية وتتوالى على نحو مربك للقارئ .

وخلاصة القول أن الذات المبدعة تتحول في العمل المبني على المفارقة في كليته إلى ذات لغوية ، بشرط ألا تكون اللغة مجرد لغو على نحو ما رأينا في نص حسن الآلات ، بل لابد أن تكون الذات اللغوية واعية بوضوح التجربة ، بحيث لا تجعل زعم اللغة الموجه على الدوام

هذا العصر . هل أن هذا يعد في حد ذاته مرشداً لنا لتوضيح النمط الثالث لصانع المفارقة .

ومن يتصفح نصوص الكتاب يجد أن اللغة في مجملها تحمل إشارات تلميحاً للشخصيات الحاكمة المتسلطة في ذلك العصر ، التي لم تعد ترحى أى حق من حقوق الشعب .

هل أن الكتاب ، إذ يتخلون من هذا الموضوع محوراً لكتاباتهم ، يتركون العنان للفتنة فتشرد على غير هدى ، بحشد من المبالغات في المفارقات اللفظية التي لا حدود لها ، إذ يظل النص مفتوحاً حتى يتنبه الكاتب إلى أن النص قد طال معه ، وعندئذ ينهيه ، ولكنه لا يصنع هذا ، إلا لكي يبدأ نصاً آخر على هذا النحو . وهذا يعنى أن صانع المفارقة قد أدار ظهره للواقع ، بعد أن انفصلت حرى الاتصال معه ، ولم يعد يجدى شيء في سبيل إصلاحه ، ولم يبق له سوى أن يجهل حريته كاملة في المستوى اللغوي ، حيث يمكنه أن يعبث في سخرية بها كيفما شاء .

وهذا يؤكد لنا مرة أخرى أن نمط صانع المفارقة ، وكذلك نوع مفارقته ، إنما يتحددان بالبعد الذي يبتاعه الكاتب ليقف منه مطال على الواقع .

هل أنه ليس من الضروري أن تقتصر المفارقة ، في مثل هذا الموقف ، على المفارقات اللفظية ، إذ من الممكن أن يستغرق الكاتب في عالم أسطوري رحب ، بحيث يبدو أنه منفصل كلية عن الواقع . وفى هذه الحالة لا تكون المفارقة مجرد حمل لفظية ، بل يحتشد فيها ورصيد هائل من الفكر . وهذا ما أوضحناه من قبل في قصة بهاء طاهر « أنا الملك جئت » في مقال سابق لنا عن « قصص الحداثة » .

هل أن هذا لا يتم في الحقيقة إلا عندما يكون الكاتب حصناً برصيد فكري يمكنه من مجاوزة المحدود المحسوس إلى اللامحدود القول .

•

وأخيراً نأتى إلى الحديث عن لغة المفارقة وموقف القارئ منها .

والمفارقة في أحسن خصائصها صنعة لغوية ، فهي عندما تعتمد أن تقول شيئاً وتعنى شيئاً آخر كلية ، وعندما تثبت حقيقة ثم لا تثبت أن تلغيها ، وعندما تحدث الانفصال بين العالم التجريبي والترانسندنتالي ، إنما يتم ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك اللغة ، بشرط أن تظل محظوظة بشفرها السرية على نحو ما حتى يفكها القارئ .

وقد سبق أن قارنا بين المفارقة والسخرية ، ووجدنا أن المفارقة لا تعنى المهجوم على نحو ما تفعل السخرية ، كما أنها لا تعتمد تعرية الشخص المهاجم من ادعائه وأسئلته بهدف كشف حقيقة داخله ، وإنما يظل صاحب المفارقة على خلاف ذلك ، شريكاً كاملاً للضحك في مأساتها ومحتتها .

وعلى هذا النحو تتميز المفارقة عن النكتة ، التي تمثل قمة الفكاهة ، في صيغتها اللغوية ؛ فالنكتة تعد كذلك هجوماً سافراً على الشخص الثاين ، ولهذا فإن رأى النكتة ، الذي يعد الشخص الأول ، يكون في حاجة إلى الشخص الثالث ، وهو المستمع ، الذي يعلن عن

الأعمال الحديثة المفارقة في المفارقات يعد شريكاً أساسياً في خلق العمل الفني من حيث إنه هو الذي يعيد إليه نظامه عندما يجمع شتاته في حزمة فكرية موحدة ومؤلفة ؟

هذا ما لا شك فيه . وإذا كان من المسلم به أن لكل نص قارئاً ، فإن المفارقة محتاج إلى قارئ متميز ، إذ من الممكن أن يكون القارئ مثلاً لقراء كثيرين في كثير من الأعمال الأدبية ، أما في المفارقة ، فإن كل قارئ يتميز عن غيره من حيث مقدار ما يستكشفه مما يخبئه له النص . ونحن نؤكد مرة أخرى أن لغة المفارقة لغة منعزلة ، لأنها تعتمد أن تكون خارج الموضوع ، كما أنها تعتمد عدم الإفهام على نحو مباشر . وهي لغة تجعل الأشياء غريباً منا بمجرد أن تقترب نحوها . ثم هي أخيراً لغة تظل حائمة حول إشكاليات اجتماعية وفكرية على مستوى المحدود واللا محدود ، دون أن تقف منها موقف المحلل الذي يعتمد إبراز الحقائق مستعيناً بالعلوم النفسية والاجتماعية والإيديولوجيات والفلسفات ، بل الذي يظل محتفظاً بها في إطار السرية .

عل أنه إذا كان القارئ يرتضى تحمل مسؤولية المشاركة في استكمال صناعة المفارقة ، فلا بد أن يكون لديه . من ناحية ، مطالب بوجهها لصانع المفارقة .

وربما كان من مطالبه ألا يبالغ صانع المفارقة في التعقيد ، وأن يفرق بين التعقيد وعدم الرغبة في التحديد ، فقد يعطل التعقيد عملية المشاركة في قراءة النص بين الكاتب والقارئ ، في حين أن عدم التحديد يفتح له المجال لتعدد التأويلات .

وهو يطلب من صانع المفارقة ألا يسلم نفسه للمفارقات اللفظية السطحية التي لا طائل وراءها ، لأنه عندما يصبح مدرباً على قراءة فن المفارقة ، يسعد باكتشاف الخبيء من الأفكار الجديدة .

وربما كان من المهم ، ونحن في خاتمة المقال ، أن نشير إلى أن فن المفارقة ، وهو فن بلاغي بكل تأكيد ، لم يعرفه بلغاء الحرب على هذا النحو من التحديد الحديث له ، وإن كانوا قد أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويبرر من تحديد المعنى ، أو يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر . ومن هنا كان كلامهم من التهكم ، والسخرية ، ولطائف القول ، والمدح بما يشبه الذم ، والذم بما يشبه المدح ، إلى غير ذلك من الفنون البيانية التي تقوم على التلاعب باللغة على نحو خاص .

ولكن لما كان حس المفارقة حساً أصيلاً في الإنسان ، فإنه لا يخلو عصر من العصور ، أو أدب من الأداب ، ولو بدرجات متفاوتة ، من التعبير بالمفارقة . ولهذا فربما كان من المفيد لثرائنا الأدبي والبلاغي أن نضيف إليه هذا الفن . والمهم ، أولاً وآخر ، أن يصبح مفهوم « المفارقة » محدد الأبعاد بدرجة من الوضوح تجعله آلية صالحة من آليات تحليل النص الأدبي .

نحو التجربة بقلت منها ، بل يظل محتفظاً على الدوام بذلك البصيص الذي يمكن القارئ من أن يمسك بخيوطها ويبقى أسير حركتها ، في سبيل البحث عن المغزى الذي يجمع أطرافها . وبهذا يتحقق التوازن على مستوى العمل الكلي ، عندما يصبح الجمالي أخلاقياً ، والأخلاقي جمالياً .

وأخيراً نأتي إلى القارئ فتساءل : كيف يتحرك القارئ مع نص المفارقة ؟ وإلى أي حد يمكن أن يأخذ ما يقال - وليكن مشهد الجري عند يوسف إدريس ، أو قصة « حج مرور » ليجي الطاهر عبد الله - مأخذ الجدل ؟ وإلى أي حد يمكن أن يكون جاداً في استجابته لما بين النص والواقع من علاقة ؟ وأخيراً ، وربما كان أولاً ، كيف يدرك أنه بإزاء نص من نصوص المفارقة ؟

ولابد في البداية من أن توضع شروط أولية لهذا القارئ ، وهي : وجهه التام بأن العمل الأدبي بصفة عامة ، وفي أعمال المفارقة بصفة خاصة ، لا يحاكي الواقع أو يمثله ، وإنما هو كشف وإضاءة لجانب من جوانب الحياة التي يختلط بعضها ببعض ، ويتضارب بعضها مع بعض . ولابد أن يكون القارئ مدرباً على قراءة النصوص اللغوية حتى يتكون لديه حس ما بشفافية اللغة ، وهو أساس العلاقة بين القارئ والنص .

أما بالنسبة لنص المفارقة فإن القارئ يتدرج في تكوين العلاقة معه على النحو التالي :

أولاً : وصول النبرة التي يرسلها صاحب المفارقة إليه من خلال اللغة ، وهي نبرة لا يصعب استكشافها في بداية الأمر ، فقد تكون نبرة التعبير عن إحساس الإنسان بمأساة الفراغ على المستوى الإنساني والكوني ، وقد تكون نبرة الاستخفاف والتعدي ، وقد تكون نبرة التذمر والشكوى ، وقد تكون نبرة الإقبال على الانغماس في الملذات بحس ملء بالغبثان ، وقد تكون السخرية من القيم السائدة ، فيها عدا القيم المتعالية لصاحب المفارقة .

ثانياً : يصبح القارئ على يقين من أن بعض العبارات بل العمل كله لا يمكن أن يصبح مقبولاً للفهم إلا بعد رفض ما يقال ظاهرياً .

ثالثاً : أن يبحث عن بديل لما لا يقبله ، ولابد أن يكون هذا البديل متصلاً بإشارات لغوية في النص من ناحية ، ومؤلفاً مع وجهة نظر صانع المفارقة من الناحية الفكرية والعقائدية من جهة أخرى .

رابعاً : الوصول في النهاية إلى وحدة من الصياغة الموضوعية المتكاملة .

فهل يمكننا بعد ذلك أن نقول إن القارئ الذي أصبح يتعامل مع

الهوامش :

(٣) المرجع السابق ص ١٥ ، ١٦ .

D.C.Muecke: The Compass of Irony. Methuen, London and 2nd (٤) ed., 1980, p.3.

Kierkegaard (soren) The Concept of Irony. Translated by Lee. (١) M. Capel, Indiana Univ. Press 1965, pp. 198-202.

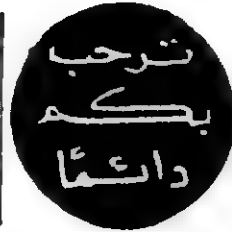
D.C. Muecke: Irony. The Critical Idiom 131978. p.14.

(٢)

- (١٨) نبيلة إبراهيم : قصص الحداثة : مجلة فصول - جاليات الإبداع والتغير الثقافي - ج ٢ ، ص ٩٨ .
- (١٩) Umberto Eco: The Role of the Reader. Midland Book Edition, 1964. p.58.
- (٢٠) The Philosophy of the Novel. pp. 206-208.
- (٢١) Kierkegaard: The Concept of Irony, p.273.
- (٢٢) نفسه .
- (٢٣) الجاحظ : الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . ط ٢ ، مكتبة الحلبي ، ج ٣ ، ص ٣٤٤ - ٣٤٥ .
- (٢٤) يحيى الطاهر عبد الله : الدف والصندوق . مطبوعات غبطة ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٦٢ .
- (٢٥) يوسف إدريس : مجموعة القصص القصيرة - قصة الأورطي ، ص ٣٣٢ - ٣٣٣ .
- (٢٦) الشيخ حسن الآلان : ترويع النفوس ومضحك الميوس . مطبعة جريدة المحررة ١٨٨٩ ، ج ٣ ، ص ١٢ .
- (٢٧) Wolf-Dieter Stempel: Ironie als sprechhandlung. Poetik. Hermeneutik. Vol. 11. Fink 1976, S. 207-209.
- Wayne C. Booth: A Rhetoric of Irony. Chicago Univ. Press (٥) 1974, p. 176.
- Muecke: The Compass of Irony, p.4,5. (٦)
- (٧) إبراهيم عبد القادر المازني : حصاد الحشيم . الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦١ ، ص ٥ .
- (٨) الخصري : زهر الآداب وثمر الألباب . تحقيق زكي مبارك . عمان ١٩٧٢ ، ج ٣ ص ٦٤ .
- (٩) هريوت ماركيز : القفل والثورة . ترجمة فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٧ .
- (١٠) نفسه .
- (١١) المرجع السابق ، ص ٤٦ .
- (١٢) نفسه .
- (١٣) نفسه .
- René Weilek: A History of Modern Criticism Vol.2, pp. 12-24. (١٤)
- (١٥) المرجع السابق ص ١٧ .
- (١٦) المرجع السابق ص ١٦ .
- I.M.Bernstein: The Philosophy of the Novel. The Harvester Press, 1984, pp. 200-206. (١٧)

الهيئة المصرية العامة للكتاب

في مكتباتها



بالقاهرة

- ٣٦ شارع شريف : ٧٥٩٦١٢
- ١٩ شارع ٢٦ بولوت : ٧٤٨٤٣١
- ٥ ميدان عراقى : ٧٤٠٠٧٥
- ٢٢ شارع الجمهورية : ٩١٤٢٢٣
- ١٣ شارع المستديرات : ٥٤٦٧٧٥
- الباب الأخضر بالحسينات : ٩١٣٤٤٧

والمحافظات

- دمهور شارع عبد السلام الثالث : ٦٥٠٥
- طنطا - ميدان الساعة : ٢٥٩٤
- المنيا الكبرى - ميدان المحلة : ٤٢٧٧
- المنصورة - شارع الفرقة : ٦٧١٩
- الجيزة - ١ ميدان الجيزة : ٧٢١٣١١
- المنيا - شارع ابن عسبة : ٤٤٥٤
- أسيوط - شارع الجمهورية : ٢٠٣٢
- أسوان - السوق الساحة : ٢٩٣٠

الإسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول نيلون : ٢٢٩٢٥

المركز الدولى للكتاب

٣ شارع ٢٦ بولوت بالقاهرة : ٧٤٧٥٤٨



الواقع الأدبي

- تجربة نقدية
 - الحب والأرض
 - بين التناظر والمفارقة
- عرض كتاب
 - التطهير في الأدب
- رسائل جامعية
 - نحو فهم العملية الإبداعية
 - نظرة تأويلية
 - الفن والحضارة في
 - فلسفة هيغل الجمالية
- كشف المجلد السابع

الحب والأرض بين الشناظر والمفارقة

غالى شكرى

(١) يؤسس بهاء طاهر بروايته « شرق النخيل » و« قالت ضحى » (١٩٨٥) إيقاعاً جديداً فى اللغة الروائية ، مواده الخلام مأخوذة من البنية الأسطورية ، و« الكلام » ، وتضفير الأزمنة .

وربما كانت « شرق النخيل » قد كتبت قبل « قالت ضحى » ، ولكنها معا سيتناولان « لحظة » تكاد تكون واحدة فى التاريخ الموازى للعمل الروائى ، الذى يبدو فى القراءة كأنه الظل . وهو يبدو على هذا النحو من خلال عملية البناء القصصى ، وليس لأن « الستينيات » تكاد تكون مذكورة بما يرادف معناها الحرق فى النص . إنها الظل ، لأن الروائى لا « يؤرخ » لها ، بل هى مجرد مثل لتحويلها من النسبى إلى المطلق ، أى استدراج الذاكرة من « التاريخ » إلى « الحياة » .

والأسطورة هنا لا تعزل التاريخ ولا تختزله ، بل تكشف فى إيقاع جديد يعتمد على « الكلام » . والحدث والشخصية والموقف « تتكون » من خلال الفعل الكلامى : « قالت » ضحى وسيد وحاتم . . . بل الرواية نفسها . وفى « شرق النخيل » الكل « يقول » ، وبالأقوال المباشرة وغير المباشرة ، الماضية والحاضرة والمستقبل ، « يتكون » الحدث ويتولد الموقف وتشكل الشخصية . وإيقاع اللغة يتحول عن السرد الذى « يمكن » ، والحوار الداخلى ، والحوار السجالى ، إلى الكلام الذى يجعل من الصيغة الخبرية بطناً حبل بالمفاجآت . والأسطورة ، على هذا النحو ، تفضح التاريخ وتكشف أوراقه صفحة صفحة ، وتعزى جذوره الغائبة فى طين المساء ، حيث نلتقف رؤى بهاء طاهر السخية العطاء .

ولعله كان من « المفيد » الإشارة إلى مجموعات قصص الكاتب القصيرة ، وعلى وجه الخصوص « بالأمس حلمت بك » و« أنا الملك جث » ، ففى كلتا المجموعتين يتجلى مغزى الأسطورة فى عملية البناء ، وفيها أيضاً يتحدد الفرق بين الأقصوصة من جهة ، وأى من الروائيتين اللتين نحن بصددهما من جهة أخرى . فهذا الحجم الصغير للرواية (١٠٤ صفحة من القطع المتوسط للأولى ، و ١٢٠ صفحة من القطع نفسه للثانية) لا يعنى اقترباً ولو يسيراً من مفهوم القصة القصيرة . هناك عالم بهاء طاهر الذى تشترك فى إنشائه الأقصوصة

ومن أجل القيام بهذه العملية ، كان على الروائى أن ينهل من المخيلة الجمعية أكثر « الشواهد » - وليس المشاهد - حضوراً ، أى أن يفرغ فى الزمن إلى جذوره الغائبة فى المكان ، حتى ليصبح الزمن مركباً والمكان أحادياً . الزمن ليس هو الستينيات وحدها ، ليس زمن هذا الجيل ، وإنما هو زمن الجيل السابق (الأب والأم والعم والخال) . والزمن ليس هو زمن المدينة وحدها - تبدو لنا مدينة المدائن ، لها من اسمها نصيب - بل هو زمن الريف - الصعيد - أم الدنيا . زمن الروائى والمخاطب والغائب ، زمن الفرد والجماعة ، زمن الأسطورة . وتبدو إيزيس وأوزيريس فى « قالت ضحى » وكأنهما القناع الذهبى للأسطورة التى أبدعها الكاتب . وسواء فى هذه الرواية أو فى « شرق النخيل » فإن بهاء طاهر يقصد قصداً كتابة أسطورة . لذلك كانت البنية الإطلاعية هى سمة المكونات الروائية . الزمن المركب هو العنصر الأول فى هذا التكوين . والمكان - سواء فى مكتب وظيفى أو فى شقة أو فى ميدان عام أو فى روما أو فى غرفة فندق أو فى شارع أو فى قرية صعيدية - هو مكان أحادى ، بسيط ، تلمسه اليد أو القدم أو جمل الجسد . المكان إذن فى الروائيتين هو ظل الزمن ، لما كان من الممكن أن يكون موازياً فى التركيب . والمكان ، بهذا المعنى ، هو الزمن الآخر ، هو التاريخ ، النسبى . الظل أحد مصادر الأسطورة ، ولكن المكان فى ذاته ليس أسطورياً .

والرواية على السواء ، ومن أهم السمات المشتركة بينهما النسيج الأسطوري المخلوق وليس المستعاد .

وقد تبدو « قالت ضحى » أحيانا وكأنها تستكمل « شرق النخيل » أو العكس ، ولكنها ليسا رواية واحدة .

معنى هذا أننى إذ أؤكد ما يجمع رؤيا الكاتب في إبداعات مختلفة ، فإننى أفرق في اللحظة عينها بين مفهومه للقصة القصيرة ومفهومه للرواية التى تغرى بالظن أنها قصة قصيرة طويلة . وأبضا فإننى إذ أؤكد ما يجمع بين الروائيتين من زمن مركب ومكان أحادى وإيقاع جديد لنغة الروائية (خاصية الكلام الذى لا يتناقض مع الفعل لأنه هو الفعل الذى يخلق مسافة بين ذات المتكلم وموضوع الكلام) ، فإننى أفرق في اللحظة عينها بين روايتين ، بين رواية وأخرى ، كلتاهما مستقلة ذات سيادة . ولعل المقارنات التى سنقوم بها أحيانا بين الاثنين تؤكد هذا الاستقلال ، بالرغم من المشابهات المحتملة .

نحن إذن بإزاء متابعة لرؤيا . والرؤى لا تكتمل أبدا ، لا في البدايات ولا في النهايات ؛ فهى ليست حاصل جمع ، ولا هى تحديد مسبق ، وإنما هى تكوين يظل كما كان حيا قابلا لأن يزداد حياة . وقوام هذا التكوين كامن في شبكة العلاقات التى يبتعثها الكاتب بين اللغة والمخيلة من ناحية ، والكلام والذاكرة من ناحية أخرى . وهى شبكة لا تعرف التوازى ولا الترادف أو التطابق . إنها ليست مسطحا يرسم عليه الروائى إحدى الخرائط ، بل كتلة غير صخرية ، متعددة الطوابق والتجاويف . وفى عالم بهاء طاهر هى الحركة .

(٢)

منذ البداية هناك راو . وفى هذه البداية (بعد صفحتين) نتعرفه ؛ من يكون هو وعائلته وه وضعه الاجتماعى « دفعة واحدة . وإذا كنا قد تعودنا غالبا أن القارئ (يظن) أن الرواية هونفسه الكاتب ، وإذا كنا قد تعودنا من بعض النقاد تأكيد هذا الظن ، وإذا كنا أخيرا قد تعودنا من الكاتب — نحوطا من هذا الظن — أن يجعل من الرواية شخصية إيجابية ، فإن بهاء طاهر يضرب بهذا كله عرض الحائط ، ويجعل من ضمير المتكلم وعيا سلبيا حادا منذ الحرف الأول . هذا هو الطالب الذى تمادى في الرسوب ، ومازال يعيش على البليغ اليسير الذى يرسله إليه أبوه كل شهر . هذا الأب لن يستجيب لطلب الابن بالمزيد من النقود عند منتصف كل شهر ؛ لأنه هونفسه ترك الأزهروعاد إلى القرية بعد وفاة والده وكان يتفق جنيهين ، أما الابن فعشرون جنيها لا تكفيه ، ومازال يرسب . وإذن فهو يستطيع العودة إلى الصعيد إلى جانب أمه وأخته فريدة وفاطمة . هذا هو مضمون الخطاب الذى وصله اليوم . وفى اللحظة التى حاول فيها أن يكتب الرد ، كانت ليل تقول « كنت أعلم أنى سأجذك هنا ، خلف المكتبة وتحت النخلة » . لم يكن قد ذهب إلى الكلية منذ أسبوعين .

سنلاحظ أنه لا « يتذكر » ماضيه ؛ أنه « يقرأ » رسالة وه يكتب « أخرى ، وليل تقطع عليه القراءة والكتابة . هكذا يبدأ الزمن فى التركيب ، بالتداخل لا بالتقاطع . ليس من حوار داخل ولا استعادة للذكريات ، بل « تخرج » . وبين موجة الأب وموجة الابن هناك موجة ليل تقنح المجرى ، فينبثق الحوار عن السرد انبثاق « اللحظة

الكاشفة » : أحبها وأحبته ، أما هو فيشرب كل ليلة ؛ يشرب حتى الإفلاس ؛ وأما هى فتذهب إلى المحاضرة مع زملائها من « الطلبة الجيئة » كما يسميهم الذين يبتغون فى الاضرابات . كانت تسأل « لم هذه الأزهار ميتة ؟ لماذا هى ميتة دائما ؟ ألا يسقونها أبدا ؟ » . وكان الطلاب فى هذه اللحظة تماما يتنادون ، ولكنها تقول : « وما فائدة هذا الكلام ؟ ليه كان يفيد ! قل لى ما الذى سيحدث لنا ؟ » . وعندما مرت به بعض الطالبات قالت إحداهن « يسقط الطلبة الجيئة » فلم يهتم ، كان يحلم فقط بسيجارة .

هل نحن هنا بإزاء بدايتين ، أم أنها بداية مزدوجة ، أم أنه ليست هناك بداية على الإطلاق ؟ سوف يعيننا الجواب فى محاولة استكشاف معالم الرؤية البنائية لمختلف عناصر القصة ودلالاته .

قرب نهاية الثلث الأول من « شرق النخيل » (ص ٣٤ من الطبعة الأولى) يقول الراوى « فى قريننا تعاد رواية القصص كثيرا ، ويطلب السامعون إعادة تفاصيل استمعوا إليها بالأمس وأول أمس . ويقاس وزن الإنسان واحترامه بقدر دقة علمه بقصص الأجداد ، ومعرفته بالقرابات والأنساب ، وبتاريخ الأسر والمواقع . وتصنع هذه القصص العالم الخاص لبلدتنا من يعرفها فهو منا ، ومن لا يعرفها فهو غريب ، له احترامه إذا كان يستحق ، ولكنه لا يدخل دنيانا ولا أسرانا » .

والراوى فى « شرق النخيل » ليس شاهدا محايدا ، ولا هو ذلك الراوى الذى « يعرف » مسبقا كل شئ ، وكان الرواية مجرد صياغة للمعرفة السابقة على الكتابة . الراوى هنا طرف ، نفترض أنه يعرف الجزء دون الكل ، وأن معرفته هى مزيج من الواقعة وجهة النظر . ولذلك فالبداية لن تكون هى بداية السرد ، وإنما هى قد تكون مع ذلك الجدل القديم الذى حول الأرض المهجورة إلى حديقة . وهنا يتعين على الحفيد أن يكون « عارفا » بشجرة العائلة وأحداثها ، عالما بأسرار هذه « الدنيا » التى ينتمى إليها ، وإلا أصبح « غريبا » . لذلك كانت « شرق النخيل » بلا بداية واحدة قد توحى بها الساعة الأولى من لقاء الراوى مع ليل ، وبلا بداية مزدوجة قد يرمى بها التوازى والتقاطع مع الأب والأم والأخت والعم وابنة العم وابن العم . ليست هناك بداية ولا بدايتان ، سواء على صعيد البنية الروائية أو على صعيد الانساق التى كونتها .

وإنما نحن فى إطار نصف يوم من حياة الراوى الذى أتيح له ولنا أن يسرد دون غيره وقائع هذا الحيز الزمنى الضيق فى إهاب أزمة أخرى . ولم تكن هناك بداية لهذا السرد ، وإنما هى لحظة تقاطع بين الزمن الذى يشير إليه خطاب الأب ، والزمن الذى تشير إليه محاولته اللامجدية للرد على هذا الخطاب . وكانت ليل هى نقطة التقاطع بين الخطاب الذى ينذره بأن ينسى طلب النقود فى منتصف كل شهر ، والخطاب الذى يزعم أن يكتبه إلى شقيقته فريدة : « طالما فكرت فيه ، لكننى لم أكتبه أبدا » . الاستقبال دون القدرة على الإرسال . وهنا بالضبط تظهر ليل — وهو يستلقى خلف المكتبة وتحت النخلة — ليؤكد حضورها تكاملا « المعجز » فى تكوينه : المعجز عن الحب ، والمعجز عن الدراسة ، والمعجز عن السياسة . لم يعد يذهب إلى الجامعة ؛ ولفرط استغراقه فى الشراب أصبح يرى قبة الجامعة « كأسا خرافيا مقنونا » . وحين جاء ليتسلم خطاب والده لم يثر انتباهه أن الجامعة شبه خافية . وحين يسأل عن السبب تحجب ليل « أبدا » ، احتل اليهود سيناء من حوائى أربع نو

(٣)

« لو أننا نموت جميعا ، أنا وأنت وكل من نحب ، كلنا معا ، في وقت واحد ، حتى لا يحزن أحد على أحد .

— فريدة ، هل تفكرين فيه الآن ؟

* من ؟

— هل هذا هو سبب بكائك ؟

* من ؟ لا أعرف عمن تتكلم ؟

هذا السؤال القادم من بيت الأهل في الصعيد ، وهو في طريقه من الجامعة إلى البيت الذي يستأجره مع سمير ينتبه إلى أن الشارع الصغير في حي المنيرة قد امتلأ بثلاث عربات للأمن المركزي . كان خطاب الأب يحذر من طلب النقود ، وكان خطاب الحب يهدد بانتهاء الرحلة ، وخطاب الجسد يهدد بالمرض . كان المشهد في الجامعة التي بدت له قبتها كاسا خرافية مقلوبة ، هو الجزئية الأولى في التناظر مع مشهد البيت في الصعيد تحت حراسة كلب لا ينجح إذا اقترب غريب ، وحيث فريدة تبكي حرارة السؤال عن الموت . ويتكون المشهد ، ولا يخفى عن التكوين ، فليست عربات الأمن المركزي مشهدا جديدا ، ولكنها الجزء الثانى من المشهد ذاته . وهو الجزء الذى يتكامل بسوزى التي جاءت تسأل ، في لحظة ضعفه الكبير ، عن سمير . الجزء الأول يفسر الدلالة في سؤال ليل « ما الذى حدث ؟ » . كانت تسأله عن حاله ، ثم « لم هذه الأزهار ميتة ؟ لماذا هي ميتة دائما ؟ ألا يسفوها أبدا ؟ » . بعد السؤال المزدوج عادت ليل إلى من يسموهم « الطلاب الجنباء » . هل تصلح سوزى وعربات الأمن المركزي جوابا ناقضا عن السؤال ؟ أم أنه الشطر الآخر من سؤال لا ينتهر ؟

عندما يوجه الراوى الخطاب إلى سوزى التي تعرف الكثيرين عما جرى لهم تقول « لا أعرف . تغيروا » . فإذا حاول أن يقول — في صيغة سؤال دائما — إن « سمير » على الأقل مازال كما هو ، فإنها تسارع إلى التأكيد « سمير ؟ سمير أول من تغير » . إنه تأكيد السؤال . ولكنه بداية الشك في بقون ليل عن « الزهور الميتة » . ثم شيء « قد » تغير . من فريدة في الصعيد إلى ليل في القاهرة تمتد عبر صيغتين مختلفتين سؤال الموت . ولكن تكوين الرواية على هيئة علامة استفهام لا يبرح منذ الوهلة الأولى بالسر المشترك بين فريدة وليل ، إحدى زوايا التناظر بين عالمين . ولكن الجواب الناقص من سوزى الذى سيحدد استقامته القصوى مع تنامي الأحداث ، سوف يتحول بالسؤال إلى مستوى جديد من مستويات المعنى . وهو المستوى الذى يبدأ بالمقارنة الذاتية بين الراوى وسمير الذى يعيش معه في بيت واحد ، ولكنه لم يعد يراه كما كانت حياتها من قبل . وتبدأ المقارنة بجزئية بسيطة : فوالد سمير كريم ، وسمير أيضا كريم . أما هو ؟ فوالده لا يعد من الكرماء بأية حال . وسوف ترقى هذه الملاحظة الجزئية إلى مستوى الدلالة الكلية كلما ارتحلنا مع حركة العلاقات بين المكان الأحادي والزمان المركب ، وهى الحركة القائمة على التناظر والإيقاع الزمنى لهذا التناظر تجسده اللغة . المفردة لا تخضع لمستوى الشخصية المتخيل ، بل يختارها الكاتب من سياق الفعل الإرادى متجردة من الرعى بهذا الفعل ، فهى مفردة عفوية لا تصوغ فكرة أو عاطفة مسبقة على هذا الفعل . ومن ثم فهى لا تصوغ نمايزا بين الشخصيات ، بل بين الأفعال . هذه المفردة ، دائما في سياق دلالى .

خمس سنين كما تعلم . ويتحول الحوار بينهما إلى صيغة الماضى « كنت وكنا » . لم يعد « القارىء » الذى كانه منذ عامين أو ثلاثة ، وأصبح السكير الذى يفكر في إدمان المخدرات . « ماذا تتوقعين من طالب فاشل في السادسة والعشرين من عمره ؟ » . هنا تكتشف ليل موت الأزهار ، ولا تجد معنى لسؤالها « ما الذى سيحدث لنا » ، فتذهب إلى زملائها « الجنباء » الذين بقوا في الجامعة برغم ما يحدث خارجها ، أما هو فراح ينتظر من يمر فيعطيه سيجارة ويمضى دون كلام .

هذا الراوى الذى تطالبه الأرض والأهل أن يكون عارفا بأسرار « دنياهم » كلها ، لا يعرف سوى القليل : فهو ليس « المؤلف » الذى يعرف كل شيء . من « مصائر أبطاله » . وهذا الراوى ، كما تدلنا لحظة التقاطع بين الخطاب الذى وصل والخطاب الذى لن يصل ، يبلغ السلبية درجة كافية لابعاده عن ظن التوحد مع « المؤلف » .

ولكن هذه الشخصية ليست مجرد زاوية للنظر إلى جملة العلاقات المرتبطة أو غير المرتبطة بها ، كما هو حال النمط الروائى الذى يتشكل من عدة زوايا للنظر ، تنمى أو تتناقض مع بعضها البعض بحسب « الدور » الذى تلعبه الشخصية في تكامل الرؤية من أساليب القصة لدى بقية الشخصيات . الراوى في « شرق النخيل » هو الزاوية الوحيدة للنظر ، وليس إحدى الزوايا . وهو ليس مجرد أداة تعبيرية تعيد ترتيب الوقائع ، ولكنه إحدى هذه الوقائع في اشتباكها مع حركة العلاقات في البناء الروائى . وهو النسق الرئيسى في بنية الإيقاع الزمنى وما يتصل به من نظام دلالى .

الراوى هو ضمير المتكلم ، ولكنه أيضا ضمير المخاطب ، وضمير الغائب ، في سياق مختلط : نصف اليوم الذى يتدرج من صباح الجامعة إلى ليل المستشفى ، مرورا بالبيت وميدان التحرير . وفي حين يظل المكان أحاديا « يتركب » الزمان من عدة مستويات ، ويصبح الراوى أداة التناظر الأولى بين الدنيا الأولى وأسرارها (الصعيد والأهل والحديقة) والدنيا الثانية وأسرارها (القاهرة والجامعة وليل وسيد وسوزى والشرطة وحركة الطلاب) . ليس التناظر بين الماضى والحاضر ، مهما تعددت مستويات الزمن ، وإنما التناظر بين عالمين ، حيث الزمان المركب ، وليس التوالى الموضوعى . وهو التناظر الذى تخترقه عدة تقاطعات ، ولكنه يتشكل انسيابيا من زمان إلى آخر عبر الضمائر الثلاثة ، دون حواجز من الشعور أو ضوابط المعنى .

هالمان يتداخلان في الراوى وخارجه على هيئة سؤال . سنلاحظ التقدم المستمر لحركة السؤال في السرد والحوار ، حيث تكثر علامات الاستفهام في أحد مستويات المعنى ، وحيث يصبح الجواب سؤالاً في مستوى آخر ، ثم تأخذ « ربما » أو « لا أدري » مكانها الراسخ في بنية السرد والحوار . وفي مستوى ثالث يأتى السؤال من شقيقة الراوى « لماذا نعيش ما دمنا سنموت في النهاية ؟ » ، أما جوابه فيكون « هذا هو السؤال الذى حير كل الناس يا فريدة » . وإذا سألت سوزى « أنتظن أن الله يخفى لي » فإنه يجيب : « هذا سؤال صعب يا سوزى » . ولا تتوقف حركة السؤال والاجواب ، فإذا بها بنية دلالية يشكّلها تراكم النقص المعرفى الذى يزداد نقصا كلما توغلنا في « الجواب » من ناحية ، وكلما تحدينا التكامل بين العالمين المتناظرين من ناحية أخرى ، أى أننا نجد أنفسنا أمام الرواية بما هي كل ، وإذا بها علامة استفهام ، فقد بنيت في صيغة سؤال .

الانساق الدلالية في بنية النص . ولأن التداخل لا يجدد أسبقية عالم على آخر ، ولا يرتب الوقائع على أساس التفرقة بين صوت وذكرة ، فإن مشهد سوزى التي تسأل الراوى « لم لا تسألنى لماذا لا أتوب ؟ » ، وهى تحكى قصتها التقليدية (هى الممرضة التى أوصلها طبيب ابن حرام » كما تسميه إلى ما أصبحت فيه) ، هو الجزء الأول من محاولة الجواب عن سؤال ليل « ما الذى يحدث ؟ » ، وسؤال فريدة « لماذا نعيش ؟ » . إنه الجزء الذى تركب فيه الترام من شبرا إلى ميدان التحرير ، ثم يتوقف الترام عند الأنيكخانة ، وينزل الركاب ويبقى معها رجل عجوز يصرخ فى ولده « ماذا يريدون ؟ يريدون أن يهربوا البلد ؟ يريدون أن نحارب ونحن لم نستعد ؟ » . ومن شباك الترام رأت لمسين أو ستين طالبا يجمون رهوسهم بأيديهم وكتبهم من الشرطة وهم يبتفون « بلادى بلادى » . ولكن العسكر يهربون دون رحمة . ويقفز إلى الترام طالب جريح يزحف تحت المفاعد وينزف دما ، ثمعطيه سوزى مندبلها وتمطيه عجوز خرقه أكبر . ويصل عسكرى نسترجه العجوز أن يترك الولد ، ويحاول الشرطى أن يصرف نظر زميله ، ولكن الرجل الذى كان يصرخ فى ابنه يدل العسكرى الثانى هل مكان الشاب الجريح فيأخذونه بقسوة . العجوز تنظر إلى الأندى وتبصق على أرض الترام . « وفجأة قام ابنه الذى كان يضع يده على وجهه ثم اندفع يجرى خارج الترام وهو يركى ويصيح « بلادى بلادى » ، وتلقفه العسكر . وترفع سوزى ذيل فستانها المخضب ، وتسأل : وأين سمبر ؟ ثم أحت رأسها وراحت تمهش بالبكاء .

لسنا أمام جدلية من الأحداث المضفورة من هالين فى خط طول ، وإنما نحن أمام علامة استفهام شكلها التناظر بين هذين العالمين من كتل وفراغات مختلفة الأحجام والمساحات ، وهى تتخذ موقعها فى السؤال الروائى الكبير لا بمنطق استكمال النقص ، بل بموضع البقعة من التشكيل العام . هكذا ينتهى الجزء الأول من « شرق النخيل » وكأنه قصة قصيرة مكتملة بذاتها ، لا تشويها سوى زائدتين : الأولى هى جلدور حياة سوزى التى تضمر التبرير الاجتماعى للأخلاقي ، وهو نفسه تبرير الزائدة الثانية الخاصة بالرجل العجوز الذى يدين حركة الطلاب فيلقى ابنه بنفسه فى خضمها . ولكن هذا الجزء المكور من تراكيب زمنية غير متصلة وبدون بداية أو نهاية ليس قصة مكتملة البناء الدلالى ، بل هو إيقاع دائرى بسيط ، أشبه ما يكون بنقطة التفجير ، وهو يشتمل على مختلف عناصر بقية الدوائر المفتوحة التى تحيط به . إنه أقرب ما يكون إلى النواة التى تحتضن كل الصفات البذرية التى ستأخذ كامل حجمها فى الجزأين الثان والثالث ، وهما الجزءان اللذان يضممان كل مقومات النواة الصلبة ، ولكن شبكة العلاقات ومستويات المعنى هى التى تزداد تراكبا .

هكذا نواجه الراوى فى حالته السلبية القصوى وقد اتخذت منحى ميتافيزيقيا بعد ساعات ثقيلة من خواء الأمعاء والتدخين المنصل والبيئة المضاجعة . وهى ذاتها الحالة التى نجده عليها فى بيت الصعيد . وسيكون سؤال الموت سؤاله هو هذه المرة لا سؤال فريدة . وسيكون السؤال عما حدث سؤاله هو لا سؤال ليل . وستتخذ الحوار الداخلى هيئة علامة الاستفهام كما لم يتخذها من قبل ، فى مجموعة هائلة من الأسئلة والنفى والسلا أدعية . وهذا هو إيقاع الكلام من جملة إلى أخرى :

لذلك تتدخل فى تشكيل الفقرة التى تتحكم كذلك فى إيقاع التراكم بين مجموع الفقرات . لا ينفصل ، على هذا النحو ، الحوار عن السرد ، وإنما يصبح النص تكويناً موحد الإيقاع . وأداة التوحيد هى البنية الدلالية ، سواء كانت شخصية أو خطاباً أو حركة .

هكذا يصبح الحوار المقطوع بين سمير وسوزى حواراً موصولاً بينهما وبين الراوى الذى لم يعد يرى سمير . وسوزى أيضا تقول « لم يعد بيننا ما كان من قبل » . وكان من قبل يجب أن يضحك ولا يحمل للندىها هماً ، وكانت تنصحه بأن يوفر قروشه دون جدوى . ولكنه الآن تغير : « يكلمنى أنا الجاهلة عن السياسة واليهود وسيناء وفلسطين ، وأحياناً يركى . سمير ، سمير الذى لم يكن يعرف غير الضحك والفرح بعض ساعات يركى ، وأنا . أنا خائفة عليه . . . أما الراوى فيملق فى شئ من الحدة « أنا لا شأن لى بالسياسة » . واللغة هنا لا تحيد بنا من الفعل إلى الانفعال ، ولكنها أيضا ليست لغة الراوى الذى يوحد بين جميع الشخصيات والأفعال فى صوت واحد وتنوعات مختلفة . الزمن المركب له صوته المركب ، أى الأصوات المتعددة فى نسق متكامل . ومعنى هذا أننا لسنا بإزاء إيقاع مشترك بين « لغات » مختلفة هو إيقاع صوت الراوى ، وإنما نحن بإزاء عدة إيقاعات . سمير الذى ينفق عن سعة « تغير » ، والراوى تغير كذلك ، وكذلك فريدة وليل . ولكن سوزى هى التى تكشف فى إيقاع صوتها الخاص دلالة هذا التغير فى خطين متعارضين : من القراءة إلى الحمر ، ومن « الفرشة » إلى السياسة . إنه « التغير » الذى يدفع الراوى إلى عالمه الثانى ، حيث الأب البخيل أهدها ذات يوم دراجة عندما نجح فى الإهدادية ود تحطمت الدراجة فى نفس الأسبوع » . كان يجرى بها على الجسر مع فريدة وابن عمه حسين وابنة عمه منيرة . وسقط على الأرض ، هو وحسين فى حفرة مليئة بالأشواك . وعندما زارهم همه نال : سمنطى فريدة لحسين . وكان هذا أمراً مقرواً ، كما أن منيرة له . ولكن منيرة تزوجت من ابن خالها بعد سنة . وبقيت قصة فريدة وحسين هى القصة القابلة للتحقق .

وحين ينتقل بنا الراوى من الصعيد إلى سوزى ، فإننا لا نتقل من الصوت إلى الذكرة أو العكس ، كما هو الشأن فى بقية تمهيلات التناظر بين البيت هنا والبيت هناك . إنه الراوى فى الحالين ، ولكن هل هو فى القاهرة و يحلم « أو » يتذكر « الماضى ؟ ليس هناك ماضى ، لأن الأحداث تتوازى أحيانا فى خط زمنى تتماثل فيه الوقائع . هل هو فى الصعيد « ينبأ » و يجدس « بما هو قادم ؟ ليس هناك مستقبل ، لأن تراكمات المعنى تتقاطع أحيانا فى مكان تتساوى فيه الدلالات . وإذا فليس ما يقع فى القاهرة هو الصوت وما يقع فى الصعيد هو صدقى الذاكرة . إنه التناظر الذى بين عالمين متداخلين . وليس أحدهما امتداداً للآخر ، بل هما فى عملية البناء بيدوان عالماً واحداً . ولأن الكاتب استبعد أصلاً فكرة « البداية » فإن التداخل بين العالمين لا يقوم على أساس التابع ، بل التراكب . إن ترتيب ما يقع فى الصعيد على حسب مكانه فى الرواية لا يشكل تابعا زمنيا ، وإنما قد نلاحظ المستقبل يتقدم الحاضر ، والماضى يتقدم المستقبل . وهكذا تتداخل الأزمنة والفضائيات وفقاً لإمكانات التناظر . وليس التوازى مطلقاً - بين عالمين متداخلين .

والتداخل لا بداية له ، ولكنه حركة الراوى مع جملة العلاقات بين

ربما
لست متأكدا
لا أعرف
ولا أعرف أبها إذا كنت مستعداً للموت أم لا ؟

ألم يكن ذلك ما فكرت فيه ليلتها
استفهمت من مثله القصيرة
استفهمت من جذرائه

استفهمت من الحلاء ومن بقعة الأرض
لكنى لم أشعر بشيء
لم يكن هناك أحد أسأله ويمكنى لى
وماذا كنت أريد أن أعرف ؟

لها الذى أوقنى عندئذ ؟
ما الذى حدث ؟
وماذا أقول لأبى فى قبره حين أنام جنبه ؟

هذا هو الإيقاع الذى يناظر سؤال ليل « ما الذى حدث ؟ » ،
وسؤال فريدة « لماذا نعيش ؟ » . هنا السؤال الذى يكمل سؤال
القاهرة والجامعة وسمر وسوزى والطلاب وهربات الأمن المركزى
والعجوز الذى يرشد عن الثائر الجريح . هنا الأب البخيل والعم
الذى لا يتنازل عن أرض الجدد والحديقة « الأرض أزرقها وأعرقها من
يوم أن مات أبى ومن قبل أن يموت . أرضى وقد نزل عرقى فى كل شبر
منها وقلبت يدى . وقبل أن يموت أبى يومين . . قام وهو مريض
وأخذ من يدى لأرض الشرق وقال : كل هذه النخلات لك ، وكل
الأرض فى شرقها حتى الجبل لك ولاخيك . ثم قال خذنى إلى
الحديقة ، وحين ذهبنا وقف يطلع لأشجارها ، ثم جلس على الأرض
وانتزع قبضة من طينها فته بين أصابعه وقال لى أتعرف ؟ كانت هذه
الأرض كلها رملا وحسكا وزرعنها بى شجرة شجرة . والآن
يريدون أن يأخذوا أرض الحديقة وتريدون أن أسكت ؟ وماذا أقول لأبى
فى قبره حين أنام جنبه ؟ » .

هكذا تكلم العم . وهذا ما كان « يحدث » فى الصعيد . والتقابل
بينه وبين ما « يحدث » فى القاهرة لا يحتاج لغير سوزى التى تقول إن
سمر قد تفسر منذ راح يكلمها عن سيناء ، الأرض التى يحتلها
الآخرون ، أرض الأجداد . وهنا تبرز دلالة « الأب » البخيل الذى
يعيش من أموال الربا ، ويتساهل فى أمر الحديقة لمصلحة تربط بينه
وبين الذين يريدون احتلالها . يقول له أخوه - عم الراوى -
« أصحابك أغل » ، أو « لعلها مصلحتك » .

كان الجدد الذى خلق الحديقة بعد بوار فارسا ، وه القصة المفضلة
لديه كانت حكايته مع الأرض وكيف أصلحها من العدم . أما ابنه
فأحدهما يرفض التفریط فى الأرض مهما كان المصير ، والآخر لا يرى
بأسا فى تسوية الأمور ما دام الآخرون يملكون أوراقا قديمة . هذا هو
الأب الذى ترفض امرأته طعاما أو ثوبا من « ماله النجس » . واختلف

الشقيقان ، وسكن الحزن فى قلب فريدة وبيتها ، إذ كيف تتزوج
حسين ابن عمها ، والأب والعم على خلاف ؟ وإذا التقى الراوى وابن
عمه فى خلوة البحث عن حل يطلب منه حسين أن يحكى له عن ليل
التي سبق له أن سمع قصتها كثيرا : « أريدك أن تحكى لى كل شيء
كما حكيت لى من قبل » . هكذا أصبحت ليل جزءا من « العالم الخاص
لبلدتنا » ، وأضحت سرا من أسرار « دنياها » . وعندما استرسل
الراوى فى حكاية ليل حتى سأله : « من أنت ؟ ولم أحببتك ؟ » ، كان
قد نسى حسين ونكس رأسه فى الأرض مملوء « الحنين لليل والحب » .
وبانضمام ليل إلى دنيا العائلة وأسرارها يجرؤ حسين على البوح
« فريدة تشبه ليل كما تحكى لى عنها » . أما الآن فـ « لم تعد الدنيا هى
الدنيا » . ارتبطت فريدة بمسألة « الأرض » ، فهل سترتبط ليل بمسألة
الأرض الأخرى ؟ وهل يغدو « الحب » معلقا بـ « الحل » المقترح فى
كل من القاهرة والصعيد ؟ يتساءل حسين : « هل نستطيع شيئا
بمفردين ؟ » . إنه سؤال الدائرة المفتوحة فى الجزء الثانى من « شرق
النخيل » ، لم يحس سؤال الموت ، بل استكملة « فى هذه البلدة ، فى
هذه البلدة الملعونة ، فى هذه الدنيا الملعونة ، إما أن تأكل الناس وإما
أن يأكلك الناس . إما أن تخاف من الناس وإما أن يخاف منك
الناس » . وتتحوّل علامة السؤال إلى « ربما » ، التى يكررها حسين
ست مرات فى مقطع واحد ، ولكنها فى المرتين الأخيرتين تتحول إلى
قوسين يضمنان هذا الاحتمال « ربما لو وقفنا أربعة معا لعصرنا عشرة
ولعصرنا مائة » ، ربما . ويصعد الراوى إلى ذروة الأمل « سأعود قريبا
لأحضر فرحك وفريدة ، وستكون الأرض لنا » . ويكتب التمنى فى أن
ستمع إلى كلمات حسين التى لم يقلها قط « تتزوج أنت ليل وأتزوج أنا
فريدة » ، ويلعب أولادنا معا فى الحديقة . ولكنه التمنى المضغوط
زمنيا فى ما يحدث (لأرض الصعيد) وما يحدث لسيناء فى ميدان
التحرير ، وهذا ما يطلق نافورة الحلم : « حسين ظهر على حصانه ،
وانتشلى منه ، وأردفنى خلفه ، وأدهشنى أن أجد عمى وفريدة وأمى
على رقة الحصان نفسه الذى اندفع للسما . وكان فيها قمر راح
يكبر ، وراح يعمق ، وراح يفتح فى السماء السوداء سردابا مدورا
منيرا ، نفذ منه الحصان ، وبدأ يسبح سريعا وخفيفا ولكنى وجدت
نفسى مرة أخرى وحيدا أمشى على قدمى . وتقدم منى رجل عار له
ثديان على وسطه خرقه ، ويده حربة سددها لبطى ، وأصابعى
وصرخت ، ووقف الرجل أيضا فوق رأسى بصرخ صرخة عالية
متصلة ، تمتد إلى ما لا نهاية » . هذا التيار الشعورى الدافق بلا
فواصل أو حواجز ، يخلو أولا من شخصية « الأب » . ولكن الرجل
الذى سدد الحربة ، هل هو نفسه شيخ الطريقة الذى يفتح البيت فى
رعاية الأب ، ويشل الجميع يده دون الابن الذى يبرول إلى الأم
صارخا : لم أقبل يده ؟ لم أقبل يده ؟ أم أنه ذلك البشارى الذى خرج
له من بين النخلات وجرى وراءه يطلب ماء ليشرب حتى سقط إعياء ؟
أم أنه ذلك الثعبان الذى أخاف الجميع فأمسك به حسين ، وإدابه
الجلد المشهور لثعبان ميت ؟

تتراكم الأسئلة فى سياق التناظر بين عالين وصل بها التداخل ذروة
التوحد فى الجزء الثالث والأخير ، حيث الدائرة الأكثر اتساعا لشبكة
العلاقات النامية والسياق الأكثر اكتمالا لمستويات المعنى وهى تنجه إلى
تركيب الإيقاعات ودلالاتها .

يحدث « على النحو الذى يستدعى جواباً آخر لسؤال حسين « هل يستطيع الفرد أن يصنع شيئاً ؟ » ، كما يستدعى سؤالاً جديداً حول معنى الموت بين الحب والأرض في حياة حسين .

هذا الموت الذى يبرز سبيل دلالته القصوى ، هو الشاب الذى وصفته سوزى بالرعونة ، والذى كان يمزح مع زميله الفلسطينى فيقول إن الفلسطينيين هم الذين باعوا أرضهم . عصام هو نقطة التقاطع بين الأرض التى مات من أجلها حسين وأبوه وجده ، والأرض التى من أجلها مات جدّ عصام فى « حلحول » ومات أبوه فى « دهر ياسين » . وذات يوم فاجأت سبيل صورة عصام فى إحدى الصحف وقد كتب تحتها « الشهيد الفلسطينى عصام ، الطالب الهندسة القاهرة » . وه لكى أكتب عن عصام قرأت شيئاً عن فلسطين وعن « حلحول » ، ثم وجدتني أقرأ غير ذلك فقرأت « حلحول » فى مصر ، ومصر فى فلسطين ، وآلاف من أجدادى ماتوا مثل جدّ عصام ، وآلاف من آبائنا ماتوا كآبيه ، وأن المصيبة واحدة والمهم واحد . سبيل يتكلم عن عصام ويسأل عن حسين فى وقت واحد . ألا يشكل ذلك سياقاً واحداً متكامل الدلالة عن « الأرض » التى مات من أجلها كلاهما ؟ أليست هى ذاتها الأرض التى استبقت مسيرة مدبولى (الحلاق تاجر العملة) باستنهاض حركة الطلاب واشتغال سبيل بالسياسة وتحولات ليل وحبيبها ؟

هنا يبلغ التناظر مداه الأقصى ، ولا يعود ثمة تداخل بين عالمين ، وإنما هو عالم واحد يتحول فيه سؤال الموت بين الحب والأرض من كونه « نهاية » تحيلها فريضة إلى هذا « الفداء » الذى مارسه حسين وعصام وهو الفداء الذى يصوغ السؤال فى مستوى جديد لا يفادى غيلة الراوى فى المستشفى : حسين يمسك بجلد الثعبان الميت قائلاً « خفتم من جلد ميت ؟ » . وراح الجلد المشى يتساقط على الرمل الأصفر ، « ولكن فريضة كانت تبكى » . وفى هذا الوقت كانت هنا ليل تتأمل « دون أن تبسم » . وحين رأى الرجل ذا اللحية السوداء يتطوّر مع الأب والمريدين يتخاطفون الزجاجات المليئة بماء استعمامه ، لم تشارك الأم فى الزغاريد . وحين جرى إليها باكياً يقول « لم أقبل بده ؟ » كانت تقف الآن « هناك بقامتها الطويلة النحيلة فى ثوبها الداكن تتطلع إلى وهى تبسم » . وهذا هو السطر الأخير فى رواية بهاء طاهر .

الميت الحقيقى إذن هو « الثعبان » ، نجفينا حتى نتمكن به فإذا هو جلد هش . ولئن كان الفداء يسترد الحب والأرض فإن دموع فريضة وغيبية الابتسامة عن وجه ليل تستجيب لذلك الالتباس الغامض بين الفعل الجماعى وموت الفرد . ولكن ابتسامة الأم تحترق هذا الالتباس لتكشف هشاشة الخرافة الميتة : الأب وذو اللحية السوداء . هشاشة الجلد الميت للمرايم - الثعبان ، ومدبولى - الثعبان ، والشرطى - الثعبان . وهو الجلد المتوج بالوان الرعب الدينى وإرهاب الدولة . ولكن من يمسح على الثعبان فى تجلياته المختلفة يتحول معه هذا القاتل إلى جلد ميت ، ولو احتاج الأمر إلى الوقت ، كما قال سبيل ، وإلى الفداء ، كما قال حسين . من صعيد مصر ، وعصام من « حلحول » فلسطين ، وكما يقول بهاء طاهر فى سيرة راوية لا اسم له ، سيرة مفتوحة على مختلف الاحتمالات .

لا تحمل « قالت ضحى » معنى التالى سواء قبل « شرق النجيل » أو

« أردت أن أصنع النهاية لكفى خفت » ، « ها هي ، دون أن نصنع النهاية فإنها تأتى . خفتنا أو لم نخف فإنها تأتى وينتهى معها كل شيء . ينتهى حسين وأبى وليل وسبيل والرجل ذو البدة الزرقاء وكل شيء . وعندما تأتى النهاية سيبكى ليل قليلاً ثم تنساها » . هذا الصوت الجنازى يلح عليه الكاتب حين يقاطع ميكروفون سرادق العزاء المجاور تدفق « الحدث » وهناك . الموت يقاطع الحياة ، يخترقها ، يبررها ، يفسرها ؟ ربما ، فالدماء النازفة من الطالب فى الترام الذى ركبته سوزى من شبرا إلى ميدان التحرير قد خلقت بذيل فستانها ، ثم إنها أخذت من العسكرية ضربة موجعة قبل أن تصل إلى البيت وتعرف أن الضابط فى البدة الزرقاء والجنود سبقوها إلى غرفة سبيل التى « اكتشفها » الراوى قبلهم بدقائق . هذه الدماء تستمر فى النزف حين يرفض الطلاب مغادرة الميدان ، ويهوى العسكر بهراواتهم على الرؤوس والصدور والكتاف والظهر . ويؤدى « اكتشاف » الراوى لسبيل ، و« تغير » ليل التى انضمت إلى زملائها فى الميدان ، إلى الحركة المفاجئة للراوى نحوه « التحرير » . ولكنه بدلاً من أن يقنع ليل بالعودة إلى البيت تشبك أصابعه بأصابعها بأصابع الآخرين فى دائرة صلبة من السواعد والأصوات التى تستهدف تحرير الأرض . يتلأل سؤال ليل « ما الذى يحدث ؟ » ، والراوى يجيب بدمه ، كما أجاب حسين عن سؤال فريضة « لماذا نعيش ؟ » بدمه كذلك . إنه سؤال الحب والأرض ، حيث يتخذ الموت دلالة أخرى تتوسطها بالضرورة .

خروج العم وحسين من المسجد . وخروج لصوص الأرض . وعندما مدّ يده ليعمد حسين عنه ظنوه سيخرج مسدسه من جيبه فانطلق الرصاص وانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجرى مع الدم . رجع دم الابن إلى أبيه ، ورجعاً بعداً لثراب الأرض مصليين طاهرين .

ما لم يعرفه حسين أن دماء ابن عمه أيضاً قد سالت من أجل « الأرض » ، ولكن بطريقة أخرى . قبل قليل جداً من الوقت كان يقول لسوزى « لا شأن لى بالسياسة » ، وكان الضابط يقول له : « تعرف أنك لست مهتماً . ولكن التغير حدث للجميع » سبقهم سبيل فى القاهرة وحسين فى الصعيد . ولكنه لحق بالجميع . لذلك يسأل سبيل نفسه عن حسين تحديداً : لماذا وقف أمام أبيه وترك الرصاص يخترقه ؟ ويدخل مع الراوى فى سلسلة « ربما » ، ولكنه يركز فى الأخيرة على « ربما يكون قد أراد أن يعطى مثلاً » .

وباستثناء حكاية مدبولى مع سوزى ، شأنها شأن الحكايات التى تستدرج الكاتب إلى ناطير الدلالة وعزها عن السياق (حيث تتنبأ شخصية مدبولى بمستقبل رواد عصر الانفتاح) ، فإن أمثال هذه الحواشى تنقل كاهل الدلالة حقاً ، ولكنها لا تعوق مسيرتها ، يقول سبيل « ليل بدأت اليوم فقط » فهى راحت تبحث عن جواب لسؤالها « ما الذى يحدث لنا ؟ » خارج نطاق الفرد . أى أن لقاءهما فى الصباح كان الحافز الخارجى للبحث . وحين استجاب الراوى لسبيل ورافقه نذهب إلى ميدان التحرير قالت له أكثر من مرة « لم أعد أحبك » ، ولكن منطوق الكلمات كان يكبت الدلالة الكامنة فى حركة الحدث ، حيث كانت هناك بجانبه فى المستشفى ، بعد أن شارك فى « الذى

العائلة في الإصلاح الزراعي . وتنتهي الوحدة الزمنية بالتناقض الداخل بين هذا الغرب والوحدة الزمنية التالية : مصر . والوحدة الزمنية هنا قد تكون ساعات بالرؤية الخارجية ، وقد تكون آلاف الساعات بالمقارنة بين ديونيزوس وأوزيريس . ولكنها في الحالتين وحدة متكاملة . مثلا ، يتلو الزيارة الرومانية نجل « إيسيت » كما يصرّ الراوى على تصحيح اسم إيزيس . وإذا كانت الأطلال الرومانية قد انكشفت دلالتها بمعنى ضحى ، فإن ضحى هي التي تتجلى للراوى على هيئة إيسيت . إنه هو الذى يرى إيسيت . وهى الرؤية التي تصوغ المفارقة بين ضحى وإيسيت من جهة ، وبينه وبين الأطلال الرومانية من جهة أخرى . ثم نصل إلى وحدة زمنية ثالثة ، عندما نحاول « باولا » لتجنيد في روما وإحاطته علما بأن ضحى - بعد شهر من الحب - قد أجهضت ، وأنها لم تعد تحبه .

هذه الوحدات الزمنية المتكاملة يفصل بعضها عن بعض - كما لو أنها قصص قصيرة - وتتصل عبر شخصيات ودلالات تنمو من خلالها السؤال ويزداد تركيزها ، وهو السؤال المحاصر بالتاريخ والأسطورة .

تصوغ التاريخ شخصية قناوى ، مُنادى السبارات الذى يبريد لأولاده حياة أفضل ، فيحصل على الشهادتين الابتدائية والإعدادية ، ويعمل ساعيا في الوزارة التي يحمل فيها الراوى وضحى وحاتم ، ثم مراقبا على العمال ، وعوضا في وحدة الاتحاد الاشتراكي ، وجنديا في حرب اليمن ، ويعود فاقدا ساقه إلى العمل والنشاط مرة أخرى ضد وكيل الوزارة وكل ما يمثله من فساد .

أما الأسطورة فتصوغها ضحى بنت الأكابر عن فقدوا أرضهم في ظل الثورة . ولكنها تحتفظ بتوازنها ، على النقيض من زوجها ، فتعمل وتقول للراوى إنها أحبه ، وتساخر معه في منحة للتدريب إلى إيطاليا . وهناك يمايشان الحب في الذروة ، حتى تتجلى « إيسيت » التي تتكلم عنها ضحى كما لو كانت شخصية أخرى ، وتنتطق بلسانها كما لو أنها شخصية واحدة . وتستعرض الأطلال التي آلت إليها المعابد والعروش القديمة ، والتزوير الذى حول إيسيت إلى إيزيس ، ووضع المهلبون إلى جانب المتحف تحت لافتة دسنت الكتابات المقدسة . ويبدأ سفر التكوين المصري : « كنت أقف هناك ، وحدى . كنت وحدى في قلب الأشياء أشهد بداية الأشياء » . ويأتى « ست » ليعيد الخراب والظلمة ، ويقتل « أوسير » (أوزيريس) ، ولكن إيسيت تجمع الأشياء . وفي ذروة العشق بين الراوى وضحى يخفق الصقر بجناحيه في أحشائها . إنه « حور » « أو حوريس » : « ستفتت البذرة لكي تثبت الزهرة » .

تلك رؤى وليست قناعا . وحياد الراوى ونورته تنبثق عنها هذه الرؤى بوصفها تركيزا لا رمزا ، فما إن نصل إلى إجهاض ليل ، ونكتشف إدارة بيتها للقمار ، واشتراكها في فساد الوزارة ، حتى تخل الأسطورة مكانها تماما للتاريخ . إنها المفارقة لا التناظر ، ولكنها المفارقة بين وجهين لا بين الوجه والقناع .

والسؤال الروائى المحاصر يتكون من هذين الوجهين . كان الراوى قد أحب ضحى منذ جاءت إلى المكتب ، وكانت تقول إنها - بالرغم من كل ما جرى - مع الثورة . أما هو الذى كان يهتف وينتظر من أجل أن تقوم الثورة ، فقد قال لها « لا أفهم كثيرا في السياسة » .

بعدها ، ولكنها تحمل معنى الحفر حول الجذور ، أى أن سنوات الستينيات التي تشكل إطارا مرجعيا للزمن في « قالت ضحى » تبدو في المقارنة بـ « شرق النخيل » كما لو أن بنيتها الروائية هي « الجذر » : الراوية الجديد ، أيضا ، لا اسم له ، وهو متورط في شبكة العلاقات الدائرة حتى العنق . وتغيب اسم الراوى هنا وهناك بمنح زاوية النظر الأساسية داخل الرواية نكهة الحياء ، في حين يضيف تورطه في الأحداث نكهة الارتباط إلى هذا الحياء .

هذا أول العناصر المشتركة بين الروائتين ، وهو ذاته ضمير المتكلم . والعنصر الثانى هو تلك الفئة الاجتماعية التي ينتمى إليها الراوى وضمير في « شرق النخيل » ، والفئة التي ينتمى إليها الراوى وحاتم في « قالت ضحى » . إنها فئتان متباينتان من حيث المنشأ ، ولكن كل شخصيتين يتجانسان في حد أدنى ، سواء من حيث المرتبة الاجتماعية أو من حيث الكينونة الاجتماعية (طالبان في الجامعة أو طالبان فموظفان في وزارة واحدة) . مسألة الحب والأرض هنا ، ومسألة الحب والوطن هناك . فريدة وليلى في « شرق النخيل » وسميرة وضحى في « قالت ضحى » .

وليس من تناظر بين الروائتين ، بل إن « قالت ضحى » لا تقوم أصلا على التناظر ، فهي ليست جذرا ، بمعنى أن « شرق النخيل » امتداد لها ، أو العكس ، كان تكون « قالت ضحى » امتدادا نقيضا . إن الحفر حول الجذور لا يقضى إلى أية مطابقة بالتساوى أو التوازي أو التناظر أو التقابل بين شخصية هنا وأخرى هناك . أو بين هذا الحدث وذلك ، وإنما الحفر هو ذلك البحث الفنى في أصول البنية الروائية داخل الإطار المرجعي الذى يشير إليه الكاتب صراحة لا ضمنا . يبدأ السطر الأول في « قالت ضحى » بقول الراوى « انتهت الضجة » ، مشيرا إلى الأصوات التي كانت تخترق مكتبته من « بورصة الأوراق المالية » . لا تدل هذه الصيغة برغم وضوحها على إطار مرجعي خارج النص . ولكنه حين يقول « وفي ذلك الصباح الصيفى في أول الستينيات ، في اليوم الذى تلا التأميم » ، فإنه يستدرج المتلقى علنا إلى الزمان والمكان خارج النص ، ويعتمد على التداخلات المضمرة في مخيلة المتلقى في استجابتها غير المنطوقة، وتحديد أي زمان وأي مكان وأي تأميم ، وأخيرا أية بورصة . هذا العنصر الخارجى ينفذ من خلال علامة السؤال التي ترافقنا إلى « قالت ضحى » وجملة الدوائر المفتوحة المستمرة . ولكن النظام الدلالى هنا لا يقوم على أساس التناظر ، بل على أساس المفارقة .

إنها المفارقة بين وجهين للرواية ، فالحق أنه ليست هناك أقمعة ووجوه ، منذ استبعد الكاتب شبهات الرموز والكتابات . وحتى أدوات التشبيه التي استخدمها قليلا في « قالت ضحى » لم تكن من صلب وسائل الكلام ، ولا ترقى إلى مستوى الضرورة .

المفارقة تخدم صيغة السؤال الروائى ، ولكنها تصل إلى ذلك من أبواب مغايرة لأبواب التناظر في « شرق النخيل » . نحن هنا بإزاء وحدات زمنية قصيرة في سياق طولى تقطعه بين الحين والآخر عبارة « ومرت شهور » أو أيام ، أو « وبعد وقت » ، ثم نصل إلى الوحدة الزمنية التي تستوعب الحدث والدلالة . مثلا ، يقضى الراوى وضحى يوما بين الأطلال الرومانية في إيطاليا ، وتتراكم في الوعى ثقافة ضحى شديدة التغرب ، وأطلالها الشخصية منذ انهدم بيت.

وربما كانت هذه هي الكلمات ذاتها التي سبق أن قالها الراوى أيضا في « شرق النخيل » .

كان الراوى زميلا لحاتم في المدرسة الثانوية وكلية الحقوق ، خرجا معا في المظاهرات « كل شؤون العالم نخصنا » ، يهتف لفلسطين وتونس وسوريا « والشرق كله » . وكشطت إحدى رصاصات الإنجليز جزءا من حاجب حاتم في إحدى المظاهرات ضد بيغن .

منذ الآن ستتابع الوحدات الزمنية وقد اتصلت فيما بينها على نحو رأسى - أى من أسفل - وانفصلت فوق السطح على المستوى الأفقى ، فكل شخصية أو حدث يؤدى إلى الوحدة الزمنية المستقلة ، لا بد أن نجد له جذورا يتابعها الكاتب فإذا بها مشتبكة مع جذور غيرها ، أى أن ما نراه هامشيا وثانويا هو في البنية الدلالية مجموعة الأنساق القاعدة التي تصدر عنها في آن واحد مجموعة العلاقات اللغوية والذهنية والتخييلية على تعدد مستوياتها .

ولذلك فعل حين كانت الجملة القصيرة ذات الدلالة الجزئية هي الوحدة اللغوية في « شرق النخيل » ، كانت الفقرة المتوسطة هي هذه الوحدة في « قالت ضحى » . وفي حين تشكل الأفعال مسافة تداخل بين عالمين في « شرق النخيل » ، تشكل الأقوال هذه المسافة بين التاريخ والأسطورة في « قالت ضحى » . وفي حين يقتضى التناظر انعدام الرمز والتشبيه في « شرق النخيل » ، وكذلك انعدام البداية والنهاية ، تسمح المفارقة بالقول إن سيد قناوى يشبه « دمية معلقة » ، أو أن أصوات البورصة تبدو « مثل تلاوة في صلاة خامسة » ، وأتينا نعتاد هذه الأصوات كاعتقاد سكان الشواطئ لصوت الأمواج . وفي حين يشكل الحوار داخل السرد (ويتميز عنه حوالى ٦٥ في المائة من مساحة « شرق النخيل ») ، فإن السرد داخل الحوار هو الذى يشكل ٧٠ في المائة من رقعة « قالت ضحى » . وهو السرد الذى « يصف » و « يتابع » ، يصف التاريخ ويتابع الأسطورة . ولذلك يجمع الكاتب بين « كان » و « الآن » في سياق موحد ، وهو يقوم بالتبديد والتقريب الزمنيين .

ينفض السؤال الروائى إذن في « قالت ضحى » على نحو أكثر رسوخا في أرض الإطار المرجعى ، مما كان عليه الأمر في « شرق النخيل » . ولذلك تبدى « القول » في ضحى التي جمعت للراوى بين الحقيقة - التاريخ ، والحقيقة - التاريخ الأخر ، أو ما ندهوه الأسطورة . أما عنوان « شرق النخيل » فقد خلا أصلا من هذا الالتباس أو تلك المزاوجة ، بوصفه عنوانا للأرض . أما « أقوال » ضحى فترسم الخط الفاصل بين الأساس والبناء .

في « قالت ضحى » ثلاثة أنواع من الخيانة على حد تعبير الكاتب ، وهي خيانات متقابلة تصوغ المفارقات الجزئية . الخيانة الأولى يعترف بها الراوى لنفسه (ولنا ؟) ، ثم يذكرها دون تفصيل أمام حاتم عندما يجيء معتذرا عن خيانتة (أو مشروع خيانتة ؟) حين ضبطه الراوى متلبسا بتقبيل ضحى ، أو محاولته ذلك . خيانة الراوى لم يكن موضوعها المرأة ، بل كانت السياسة ، حين خرج مع حاتم بعد قيام الثورة بقليل في مظاهرة تصدت لها أسلحة الشرطة التي قبضت على البعض . ودون أن يطلب منه أحد شيئا اختل سريعا بأحد الضباط وأشار إلى بعض زملائه - ومن بينهم حاتم - وهو يقول : هؤلاء هم قادة المظاهرة ، فما كان من الضابط إلا أن دعاه للصمت كالباقين ،

والا يخونهم ، لأن الإفراج سيشمل الجميع . إنها خيانة لم تتم ، تمام كخيانة حاتم له . كلاهما مشروع مفارقة تفصل بين السياسة وضحى . ويستكمل الكاتب هذه المفارقة بأن حاتم الذى تظاهر في البداية ضد الحكم (الثورة) هو نفسه الذى صعد في ركاب هذا الحكم من هيئة التحرير إلى الاتحاد الاشتراكي ، في حين جنح زميله الدائم إلى السلبية ، بالرغم من وحدة الانتباه الاجتماعى . وكلاهما تعلق بضحى ، ولكن أحدهما تعلق بها في ضوء أنها إيسيت أو إيزيس ، والآخر في أضواء مائدة القمار . وليست صدفة أن تكون ضحى هي التي أسمت الراوى « فاوست » ، ولما لم يحضر روحه للشيطان أو ست ، فقد أسمته أوسير أو أوزيريس .

والخيانة الثانية هي ما تراه للراوى أنه الحب ، وأنه كان أوسير وقد توحدت أعضاؤه ، وما تراه لضحى من أن الرجل - الأب ، والرجل - الزوج ، والرجل - العاشق ، تنويكات مختلفة على فكرة واحدة هي الملكية . تقول ضحى ما سبق أن قالته ليل في صيغة أخرى « أنا لم أتمد أن أحبك . . من يدري لم التقينا ؟ » ، ولكنها على التقىض من ليل تحجب : « كلانا خائن » ، و « حين نخون واحدا فأنات نخون العالم كله » . وعندما انتصر على « باولا » التي حاولت تجهيده ضد (الثورة) ، كانت قد كررت سؤال ليل « ماذا سيحدث لنا ؟ » ، ولكن فاوست لم يتحقق ، ولا أوسير أيضا . لم يعد « كبيراً بما فيه الكفاية » . وفي مساء اليوم الذى توحد فيه أوسير وإيسيت ، كان المحاضر في المعهد يقول إن الناس لم تفهم ميكافيللى حين قال إن الغاية تبرر الوسيلة ، فكل حاكم وكل رئيس مؤسسة مهما كانت نواياه طيبة يفعل ذلك . وحين يقول المحاضر إن الإنسان شرير بطبعه ، يُشترى بالمال ، ويخضع بالخوف ، فإن ضحى تقول إن الخير يفرج أحيانا من الشر . وهي حين قدمت له الرؤيا في نعل إيسيت ، وحدها كانت تقدم صورة المعبد المحطم . أما هو فكان الشر بالنسبة إليه هو الفقر والحرف والجهل . ويقول : « نحن خائنات ، ولكن التكفير ممكن » . ولكننا لسنا مع الغداء الذى عرفناه في « شرق النخيل » ، لأننا نسبته خطوة . وحين ترفض توسلاته وقد أجهضت ، لا يتردد في وصفها بالعاهرة .

غير أن الخيانة الثالثة لا تقع بخروجه إلى الطريق ، ومناذاته على أول شقراء من شارع العاهرات ، ولكنه لا يخون . وحين تدور أفكاره مع الرجل المعجوز حول الانتحار فإنه لا يتنحر ، ولكن المعجوز يقول له : « عندما تقرر الانتحار تكون وقتها قد مت بالفعل . ما يقدونه بعد ذلك لا يكون هو أنت ولكن جشك » . ويطلب ضحى فتاة إيسيت ، وحين ينفض من النوم يرى نفسه ميتورا ونافسا ، و « ما بقى متى كان يشبهنى ، ولم يلاحظ أحد شيئا . ولأن شيئا لا يعود كما كان من قبل » ، فإن الذى رفض المهر والانتحار في روما لا يلبث أن يكتشف بعد عودته « عالما من اللاشيء » وهو في المقهى أو في أحضان أبة عاهرة . وتظهر ضحى بعيدة جدا « طيفا أحيانا على حافة القبر » . ويسأل نفسه : ألم أدفع الثمن يا ضحى ؟ خنت السر وخنت العدل وخنت نفسى ، فأى ثمن آخر لأدفعه ؟ أى قربان أعربا إيسيت ؟ .

مثلث « الخيانة » الذى يربط الراوى بحاتم وضحى ، هو نفسه الذى يتحرك بالسؤال الروائى عبر مستويات متعددة وعلاقات شديدة التشابك بين التاريخ والأسطورة . وكلاهما في النظام الدلالي نسق

الراوى فى سلبته ضد « الفساد » إلى الدرجة التى يفكر فيها وكيل الوزارة فى نقله إلى أوروبا (الإغراء) ويحذره من العلاقات المشبوهة (سيد) .

هذه البنية التكوينية تتكامل فى القياس إلى شخصية سيد ، المطلق الإيجابية ، حتى عندما يرى لجنة الاتحاد الاشتراكي والنهاية وشركة النقل والفندق ، كلها تدافع عن سلطان بك وضحي ، وكيل الوزارة المختلس ومديرة مكتبه . وأيضا عندما يرى حاتم الاشتراكي المتحمس وهو يلعب القمار فى بيت ضحي . سيد هو القيمة المعيارية التى تجعل من الراوى أيضا « مريضا بالعدل » . وهذا المرض هو البنية الدلالية التى تظالعا فى ملامح الوجه العلوي الذى كان متحمسا فى الجامعة سلبيا فى الثورة . ها هو ذا يسلم الشكوى التى كتبها للعمال ، وها هو ذا يرى فى سلطان بك حافظ عفيفى حتى إنه يودعه قائلا « لا تعتمد على يا عفيفى بك ، متأسف يا سلطان بك » . وكان الفساد قد تسرب كالغاز السام حتى أصاب العمال بالفجيوة . ومقابل خمسة جنيهات لكل منهم دفعوا عن سلطان وضحي وشهدوا إلى جانبيها . وهنا يبلغ التغير أول ملامحه فوجه الراوى خطابه إلى العمال : « إن ما فعله سيد بفعله من أجلكم ؛ هذه الأموال التى سرقوها هى حقكم أنتم ؛ فلماذا تتركونه وحده ؟ » . وكان عبد المجيد ، قريبه الذى تزوج من أخته ، شريكا أساسيا فى تصدير الرضى الزائف إلى العمال برفقة الجنيئات الخمسة ، وكان قد تطور لأن يصبح وسميرة من أبواق الشعارات ضد السلبية . وها هو ذا يفتح أدراج مكتب الراوى فى غيابه بحثا عما يمكن أن يدين سيد ، ولكن صاحبنا كان قد تغير وراح يضرب زوج أخته حتى طرده من المنزل الذى آواه .

إننا أمام « فكر الأفاضل » . وهكذا يكتمل الوجه الدلالي الأول . وحاتم الآن هو الذى يوجه الخطاب إلى الراوى « كلهم أقبوا ، كلهم يتساندون . فى الوزارة وفى الاتحاد الاشتراكي وفى كل مكان . ما العمل ؟ يتساءل فيجيب حاتم بلهجة قاطعة : لا عمل » .

وحاتم هو صاحب البنية التكوينية الثانية ، الذى كان يدعو صديقه وزميله المستمر إلى العمل فى هيئة التحرير ثم الاتحاد القومى للاتحاد الاشتراكي ، ولكنه هو الذى طلب إلى سيد ألا يشغل « الأستاذ » فى أمور بعيدة عن الأشعار والروايات التى يقرأها .

وحاتم أيضا أرسله أبوه إلى ابن عمه فى القاهرة ليتعلم ، ولم يرحب ابن العم كثيرا ، ولكن الأب كان يرسل ما يكاد يكفى أو أقل ؛ فقد كان فلاحا لا يملك سوى بضعة قراريط . وله فى البلد ثمانية إخوة لم يتعلم منهم أحد ولم يفلح أحد . وهو يقتطع من مرتبه كل شهر مبلغا ضئيلا يرسله إليهم . وهو يحتلء بالهم والعار حين يذهب إلى البلد « فأرى ما يعيشون فيه وأولادهم من فقر مهون » . لذلك اشترك حاتم فى المظاهرات ضد الإنجليز ، ولذلك اشترك فى تنظيمات الثورة ؛ فهل لذلك أيضا بدأ يلعب القمار فى بيت ضحي ؟ ويصل به الخط العكسى فلما إلى حده الأقصى حين يقول : لا عمل . مواجهها صديق العمر والزميل الدائم « كنت تقول كلاما غير هذا عندما دخلت هيئة التحرير ، وعندما صممت أن تواصل لما انسحبت أنا . صدقنى كان جزء من نفسى سعيدا بك لأننا ما زلنا نحاول ؛ فلماذا الآن نخذلنى ونخذل سيد ونخذل نفسك ؟ » . فيجيب حاتم : « لأننى عرفت أن الحياة لا تموت أبدا . إننا نحاول عبثا معها . لأنها تلتف حول الأرض » . ولم

معيارى . نحن أمام وحدات زمنية منفصلة من أصل ومتصلة من أسفل بارتباط « الجذور » فى قاعدة متسعة يقوم عليها البناء . الراوى وحاتم ومصطفى وسيد قناوى وسلطان بك وعمال الوزارة ، وضحي وسميرة وعبد المجيد وبابا وشكوى ، ومكتب التنظيم والإدارة والاتحاد الاشتراكي وحرب اليمن ، والمنحة وروما والمعهد ، والقاهرة والمقهى والقوادى والعاهرة ، والسفر والعودة وساقى سيد الصناعية . كلها ملامح الوجه الذى نراه فوق السطح . مجموعة وجوه من الشخصيات والأحداث والمواقف تتجاور وتتقابل من أصل ، ولكن وجهها آخر لكل وجه ، وليس قناعا ، تغمره الجذور الأفقية من أسفل . هناك حركة تحتية لمجموعة من البنى التكوينية ترتبط أوثق الارتباط بحركة فوقية لمجموعة البنى الدلالية .

(٦)

ولعل شخصية سيد قناوى التى لا يمتورها ضعف أو سلب ، هى القيمة المعيارية التى تصل بين الوجه التكويني والوجه الدلالي .

البنية التكوينية الأولى هى تحول الراوى من « الحماسة الإيجابية » إلى السلبية ، ثم إلى بواصر الإيجابية . وهى البنية التى تتكون فى الكلمات : « أحيانا محتاحى أشواق لا أعرف ما هى بالضبط » ، « وفى داخل أشياء ولكنى لا أستطيع أن أسميها » . تتأسس الكلمات فى رُغم البنية ؛ فالأب كان يعمل موظفا بالتوجيهية محدود الدخل ، وكانت الأم نعان من قهر الأب وتسلطه ، وتحكى للكسائيت فى الصباح كل الإهانات التى ابتلعتها فى اليوم السابق . ثم ماتت صغيرة : « هذا عمل البيت وهذا القهر » . ماتت دون أن تشكو . وصار الأب وحيدا ، وتعاقبت عليه الأمراض حتى مات هو كذلك ، بعد أن كان قد أدخل ابنه مدرسة إنجليزية ، والابنتين مدرسة فرنسية . وواصل الابن تعليمه فى الثانوية الحكومية ، أما أخته فاكتملت بالابتدائية . وهو الآن ، بعد الحادث الذى كاد فيه أن يموت صاحبه ، اكتفى بالوظيفة ولا يطمح فى خير المنحة حتى يساعده بدل السفر حل تزويج سعاد . أما سميرة فتدرس حتى تنال الإعدادية . وتتزوج سعاد قبل أن تصل المنحة ، وقد باع شقيقها قطعة أرض صغيرة ورثها . ثم تاتى المنحة فجأة ، ومن مدخراتها تزوج سميرة من قريبه عبد المجيد .

كانت العلاقة الأولى بينه وبين سيد هى أن الأخير طلب منه البحث عن وظيفة بعد توقف البورصة . ومنذ تلك اللحظة يرتبط بسيد حل نحولا مثل له فى بقية علاقات سيد ، الذى يصفه الراوى بأنه مصاب « بمرض العدل » . وهو أيضا يقول عن نفسه « حيرنى الظلم » ، « كل أنواع الظلم » . وقد جرب الشراب قليلا ، ولكنه لم يدمن كالراوى فى « شرق النخيل » ، غير أنه مثله توقف عن القزاة . ولم يتوقف عن علاقته بـ « سيد » . وهى علاقة ملتبسة بين السلبية والإيجابية ؛ فهو لا ينصح سيد بغير الصبر والحلر وتجنب العاصفة ، ولكنه لا يتخلل عن سيد ، يكتب له الشكوى « بلغة الحكومة » ، ويتابع مسألة الاختلاس فى الوزارة ، ويوزر فى مستشفى التأهيل ، ويتلقى منه خبر القمار فى بيت ضحي . ولا يشاركه فى ذلك كله كراهية ضحي وأمثالها . هو صاحب العلاقة الوحيدة الصحيحة المستمرة مع سيد ، دون مشاركته العمل السياسى .

يكن حاتم هو الذى استمع إلى محاضرة الأستاذ الإيطالى فى روما عن ميكانيكى والغاية التى تبرر الوسيلة ، أو عن الإنسان الشرير بطبعه ، ولكن ما هوذا يقول « إن الظلم لا يبيد » ، « يغضب الناس فيقودهم ثوار يعدون بالعدل والمصير الذهبى ، ويبدأون كما قال سيد يقطعون رأس الحية ولكن ... » ، « قل لسيد قناوى هذا الدرس المهم جدا . لا تموت الحية أبدا » .

- ربما يكون هو الوحيد بيننا الذى حل حق . قد يكون ما نقوله صحيحا . قد لا يُنقذ من يطلب العدل العالم ، وقد لا يقضى حل تلك الحية ، ولكنه ينقذ نفسه .

- ولو دمر نفسه وهو يطلب العدل ؟

- نعم ؛ ما سبب ذلك الجرح فى جبينك يا حاتم ؟ ألم يكن من الممكن أن يدخل فى جمعتك ؟ ألم يكن من الممكن أن تموت وأنت تطلب العدل ؟ أنا أعرف يا حاتم أن طلب العدل مرض ، ولكنه المرض الوحيد الذى لا يصيب الحيوانات .

يتغير الصديقان ، كل منهما فى طريق بالرغم من تشابه البنية التكوينية ، أى اشتباك الجدور الأفقية للشخصيتين . ولكن الوجه الدلائلى لحاتم هو أيضا فى حالة قياس مع شخصية سيد ؛ فقد كان حاتم هو الذى جاء بالوظيفة لسيد ، وهو نفسه الذى أعلن منذ البداية « اتحاد اشتراكى ، اتحاد هفارىت زرق » نحن معهم والزمن طويل . وإذا كان الجدور الأفقى لحاتم هو الفقر والأسرة المكونة من ثمانية ، فإن سيد لا ينسى ذلك اليوم الذى كان يركب فيه الحمار مع والده حين نزل فجأة فرأى من بعيد ذلك « البه » . وطلب من ابنه أن ينزل ، ولكن البه كان قد وصل وصفع سيد قائلا « قلة الأدب كفر » . وفى الصباح باع الأب كل شيء وجاء إلى القاهرة . ولما كبر سيد قليلا وجد أن « القاهرة لا تختلف عن الصعيد ، وأن ما هرب منه هناك كان هنا . كان أسياذ البلد أيضا يركبون ، وكنت أجرى وراهم من أجل قرش » . ولذلك نشأ التفور من اللقاء الأول بين سيد وضحى ، التى قالت له إنه أيام كان يعمل مناديا للسيارات كان يعيش من « خير » أهل البورصة . ولكن الراوى كان قد قال له « آلاف من الناس يصفعون كل يوم ، وقليلون منهم يشعرون بالإهانة أو الغضب . قليل منهم يا سيد من يهيمهم ذلك المرض الذى أصاب أبائك والذى يهيك أنت الآن : مرض العدل » . وفى حين كان سيد يرى أن « كل شيء قد تغير ، والبلد أصبح بلدنا ، الثورة جعلت البلد بلدنا » فى البداية التى قال فيها حاتم أيضا « لو انصلح حال البلد ككل فسببصلح حال هذه الأسرة التمسمة مع حال البلد » ، فإن النهاية المزدوجة تدفع بسيد إلى الإقرار بأن « هذه بلد سلطان بك وضحى هاتم ... فى الأول يقولون لنا حاربوا الفساد فى كل مكان ، وحين ندلهم عليه يقولون لا نريد بليلة فى الجبهة الداخلية . اكتب تقريراً والدولة تتصرف » ويرد « أنا لا أكتب تقارير ... أنا لست جاسوساً » وحين يقول « أنا تميت » يناشده الراوى « أرجوك ألا تتعب يا سيد ... ما زلت فى أول السكة » . أما حاتم فيؤكد « هذه مسألة يدخل فيها قدميه إلى وكر الأفاعى » .

غير أن الفساد لم يفاجئ سيد ، فالكاتب يلجأ إلى حرب اليمن حتى يربط بين ما جرى خارج الحدود وما جرى داخلها ، وتكاد تصبح هذه الحدود بنية تكوينية ثالثة ... فى اليمن بنى المهندسون

المصريون مدرسة من صناديق الذخيرة ، وعالج الأطباء المصر فلاحين لم يروا فى حياتهم طبيبا . ومينا وحد القطرين فى بلد واحد مصر ، فلماذا لا تتوحد بقية أقطار العرب ؟ وفى اليمن كان الفلاحون الذين يحملون للمصريين ذخيرتهم ، وكان هناك رج الإمام الذين أحرقوا المدرسة الخشبية ، وكان هناك الضباط ال حاربوا بشرف ، وغيرهم كان يشحن الطائرات بالشلاج والنسالات إلى مصر . كادت اليمن أن تصبح بنية تكوينية لها وجه الدلائلى القاتل بأن رجال الإمام يعرفون عدوهم ، أما سيد فيتله حواله قائلا : « أما نحن فلا نعرفه يا أستاذ » ، ويضيف أن البه التى كان فيها الجواسيس ورجال الإمام « بيوت الكبراء هى التى يزورها قادتنا وحكامنا ويعملون لساكنها الهدايا والذهب . وبذه اشتروا السلاح الذى قتلنا » . كادت اليمن إذن أن تكون بنية تكوين ذات وجه دلائلى ، لولا أنها اقتحمت البنية الروائية من خارجها ؛ فـ كان تمجيد سيد وسفره إلى اليمن ، ومن ثم بتر ساقه ، بمثابة الإفر الذى يصل إلى حد المبالغة فى تجسيم المعنى التاريخى والقيمة المعيا لشخصية سيد . وهى القيمة التى لم تمارس دورها البنوى قط العلاقات الداخلية للرواية ؛ فالقيمة يقاس عليها وبواسطتها ثمار نفوذ مضمرا فى تكوين شخصية أو حدث . وهذا ما لم يحدث فبقيت دلالة هامشية ، هى تعميم الفساد . إن قيمة سيد يقاس على فى عمله الثقافى والسياسى ، أما حرب اليمن وبتر الساق فلم تفده غير الضرب عليها وهو يدافع عن شرفه بوطنيته .

وبالرغم من أن سيد وضحى نقبضان على مستوى البنية التكوينية ، فإنهما يلتقيان فى النظام الدلائلى على أساس البعد التاريخى فى شخصية سيد ، والبعد الأسطورى فى شخصية ضحى . ولك ضحى تختلف عن سيد مرة أخرى فى كونها مزدوجة البنية ؛ أما سيد فهو أحادى البنية . ضحى - ضحى ، وضحى - ليست ، شخص واحدة أحبا الراوى فى الحالين . وهى ليست شخصية منقسمة ه نفسها ، وإنما هى تحصل نقبضها الذى يتجلى فى ليست (وجه العلاقات مع أوسبر وست وحوار) حين تتحرى من علاقاتها الأخرى مع الأب والزوج والعمل والحياة من حوالها . وفى هذه اللحظة نصيب ضحى قيمة معيارية مثل سيد تماما ، فهو التاريخ وهى التاريخ الآخر ، أو ما نسميه الأسطورة .

وضحى ، بوصفها بنية تكوينية تحمل بعديها ضمن قاعدة الجدور الأفقية من أسفل ، وضمن موقعها فى النظام الدلائلى بوصفها وجه متمايزين ، ولكنها يتكاملان فى عنوان الرواية ذاتها ؛ « قالت ضحى » . إنها أقوال ضحى ، بالرغم من أن ضمير المتكلم أو الراوى الذى يجمع بين الحمدة والتورط ، هو الذى يسجل هذه الأقوال .

ضحى تقول إنها مع الثورة ، ويقول حاتم عنها إنها « مسنود جدا » . وأول مرة يأتى ذكر الفراعنة على لسانها حين تعلق على دهش زميلها من موضة الفساتين فوق الركبة « هل رأيت صور الفراعنة وزوجاتهم ؟ » . وهى فى الوقت نفسه تصف الأجنى الذى ما يزال يفتح مفها بأنه « واحد من الصامدين » ، وتدعو صديقها فارست « تقرأ الكتب وتنسى أن تملك الدنيا » ، وتقول إنها لا تعرف فى اندية إنسانا لا يرغب من قلبه فى الامتلاك . وتغتاب زوجها المقامر بعد أن أخذوا أرضه وأخرجوه إلى التقاعد فتقول إنها قالت له مرة « إنه يحاول

يخلق أمامها بعينه الناريين اللتين تريان ست في كل مكان وتطاردانه من كل أرض . وتنطلق هي وراءه ، فرسا بيضاء جاحشة فوق الصحارى الصفراء ، من وقع خطاها ينبت الزرع مرة أخرى وتتطاوّل الأشجار . . إيسيت رحلت لكنها ستعود . وعندما يسأل : ولكن لماذا رحلت إيسيت يا ضحى ؟ ومتى تعود ؟ تجيبه : أنت لا تسأل إيسيت متى ولا تسألها لماذا ؟ وكانت قد قالت له من قبل : أنت لا تسأل من تحب لماذا أحب ولماذا توقف عن الحب ؟

إيسيت الأسطورة قيمة معيارية ، ولكنها لا تصلح لقياس الأفراد كما هو الحال مع سيد الذى قيس عليه أفكار الرواية وسلوكها وشخصياتها وأحداثها . إنها القيمة المعيارية الأكثر شمولاً ، التى يقاس عليها الوطن فى مجمله ، وطنها : أى أن القيمة المعيارية فى شخصية سيد بالرغم من استوائها هى قيمة جزئية ، أما قيمة الأسطورة فى شخصية ضحى فهى قيمة كلية . وعلى الوجه الآخر فإن قياس الجزئيات والأفراد على شخصية سيد يبطن الإيجاب كلما وقع التقارب والسلب مع التبعاد ، فى حين يفضى هذا القياس الجزئى إلى التقيض بالنسبة لشخصية ضحى ، حيث يبتدىء السلب فى القرب منها والإيجاب فى البعد عنها . ولذلك فالمسافة بين سيد وضحى كانت من الاتساع بحيث لا تؤدى إلى اللقاء . والراوى وحده الذى رأى إيسيت فى ضحى ، هو القادر على اللقاء والافتراق .

وكان هذا التشابك فى العلاقات وبين مستويات المعنى هو الحفر حول الجذور ، بحيث تنتهى « قالت ضحى » والسحب الصغيرة الشفافة تظهر متجاورة فى السماء كطيور بيضاء بعيدة ، « ويرى جزء صغير من قرص الشمس » . ومن هذا الجزء - على التحديد - ننفذ إلى « شرق النخيل » ، فهى ليست مجرد فقرة للأمل ، وإنما هى تلك البداية التى لم تظهر لنا فى الرواية الأولى . ولكن القمر والشمس هنا وهناك فى كلتا الروايتين يحويان فكرة الخاتمة والابتداء . كان القمر فى « شرق النخيل » سرداباً منوراً فى السماء السوداء ، ينفذ منه الحصان سريعاً وخفيفاً ، وفى « قالت ضحى » سيح فى المستطيل الأسود بدر كامل مستدير . وفيها أيضاً كانت الأرض ، حتى بلا رأس ، تسمى خراب موطن إيسيت ، والعالم بأكمله ، وفى « شرق النخيل » كان الثعبان جلداً ميتاً .

أى الروايتين أسبق فى الكتابة ؟ ليس هذا هو المهم ، فالأهم أن الارتباط بينهما هو ارتباط الحفر حول الجذور بما أثمرته من دلالات . ولذلك كان طبيعياً أن تتخفف « شرق النخيل » من ثياب الأسطورة ، وتتفرغ لتحويل الأقوال من حالة الوعى الجمعى إلى حالة الفعل الذى لا ينفصل عن الوعى بل عن الوعى الزائف .

ولعل بهاء طاهر جاتين الروايتين قد شارك فى تأسيس رؤية جديدة لتجربة خاض غمارها بعض أبناء جيله ، مسلحاً بمهارة عالية ، ومكابدة عميقة ، وكشف شجاع .

ن يسترد بالخط ما ضيعه التاريخ ، لكنه لم يفهم « . وحين رأت كتابة المصرية القديمة فى مدخل الهيكلون علفت قائلة : « هذه لغوش تدنيس للكتابة القديمة . . الكتابة كانت . . كانت شيئاً مقدساً لا زينة » .

هكذا تبدو كما لو كانت متناقضة مهنى ، ولكن الكاتب كان يهدف بهذا الخلط لتكوين بنيتها المزدوجة الدلالة . وهو يضطر إلى الانتقال من الوصف الخارجى المحايد إلى الوصف الداخلى المتفعل : « فى حينها تلك النظرة المستسلمة التى تنلرغم ذلك بشر مكتوم » ، وتبدو « كما لو كانت قد بكت طويلاً » . وعندما دخلت المستشفى ذات يوم اكتشف هو وحده أن السبب « تسمم كحولى » . وعندما سألتها عما إذا كان من الممكن أن تكون فاوست أجابت ولم لا ؟ ، فأعاد السؤال « هل أنت مستعدة لأن ترقى عقداً بدمك ؟ » . وأجابت بأن الأمر محال ، لأن فاوست عجوز ، فقال على الفور : « لم يكن صغيراً بحيث يقطع المسرة ولا عجوزاً بحيث ينسأها » . وعندما رافقته إلى روما للتدريب كان أول ما قالته « لا أحد يحترمك إن لم تحب بذلك وتدافع عنه » . ولكنها راحت تشرب . وفى ذلك اليوم كانت تضحك بوجه علفت به الدموع . كان الأب قد سرق الماضى ، وكان الزوج قد سرق الحاضر ، وكانت الثورة قد سرقت المستقبل . وهى لذلك تسأله : « من أنت وماذا تريد منى ؟ ألم يكفكم كل الانتقام الذى حدث ؟ » . كان السؤال موجهاً إلى أكثر من طرف ، وكانت تقف وحيدة على السلم ، فى أهل الدرجات المحطمة . ماذا سيحدث لنا ؟ كان سؤاله الآن ، وكان سؤال ليل فى « شرق النخيل » .

ونجحت ضحى - إيسيت ، ولكنها أجهضت . وكانت ضحى قد قالت له إن الحب انتهى وأن هذا كل شيء ، ولكن إيسيت كانت تحب بين الحين والآخر . والإجهاض يمنع « حور » من الولادة ، ويمنع « ست » فرصة موأية . وتزداد الأطلال خراباً . وهذا هو الوجه الدلالي للأسطورة . ونلمس الخراب اختلاسا ومقامرة وبياتاً شتوها لأعداء الثورة من داخلها ومن خارجها حتى لحظة الانقضاض . وهذا هو الوجه الدلالي الثانى لضحى بنت الأكابر . ويصبح المقهى المزدهم بالقوادين واللامبالين والمتفرجين سهبا يشير إلى النهاية المحتومة . وجاءت ضحى تودعه بعد أن استقالت إنفاذا لسلطان بك ، ووفرت حداً تحت السماء الزرقاء ، وأحسن أنه لم يكن فاوست ، وأنها كانا فى قلب الدوامة ، وكان يمكن أن ينجاوا معا ، ولكن « هل أنت أيضاً جسم الحية الذى لا يموت ؟ وماذا تركت يا ضحى من إيسيت ؟ » . وتكون آخر كلماتها : إيسيت رحلت ، رحلت من زمن ، ولما اختفت أخذت معها الأزهار والأشجار . ولكنى أصرف أنها حية وباقية . أهرق أن الشرير ست يقرها فتسقط فى الأرض . ولكنها تبحث فى التيه عن أوسير . . تتساقط أطرافها فى ذلك التيه حين تفضل الطريق إليه . تصبح هى أشلاء مبعثرة ، ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل مرة أخرى . تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتيا وكاملاً ،

التطهير في الأدب

تأليف: عدنان خالد عبد الله
عرض ومناقشة: فريال جبوري غزول

قلنا نفع على كتاب يتفرغ لدراسة مصطلح أدبي محدد ، فكتب البلاغة وبحوث البديع تتعامل مع أنواع من المفاهيم النقدية والعديد من المصطلحات الأدبية . وعندما نفع على كتب يقدم لنا مصطلحاً كالأستعار أو المفارقة يكون ذلك عادة في سلسلة تقدم المصطلحات النقدية أخذه بنظر الاعتبار كيفية استخدام هذا المصطلح أو ذلك تطبيقاً في الممارسات الأدبية المختلفة . وقد نجد أحياناً كتاباً مخصصاً لمفهوم نقدي ما ، يقدمه صاحبه من خلال تصوره له ، فيعرف المحاكاة مثلاً كما فعل الناقد إريك أورباخ في كتابه القيم بهذا العنوان .

الفصل الثالث يضيء مفهوم التطهير من خلال النقد النفسي ، ثم ينتقل في الفصل الرابع إلى مكانة التطهير في النقد الشكلي ، وأخيراً في الفصل الخامس يقوم المؤلف بالتعريف بأهمية التطهير في المدارس النقدية المعاصرة : في النقد السياقي ، والنقد البنوي ، والنقد الفينومينولوجي ، ونقد استجابة القارئ ، ونقد جماليات التلقي . وفي كل هذا يرجع ويستشهد ، هاضماً ومتمثلاً ، لما يتجاوز المائتي عمل من النقد الأدبي ، والتي تغطي تاريخاً يتجاوز الألفي عام من التأمل النقدي ، مع العلم أن المؤلف يركز بؤرة دراسته بصورة خاصة على نقد العصر الحديث وعلى النقد « الأنجلوسكسون » .

وسأركز في عرضي على جوانب معينة من الكتاب : تشكيل المفهوم عند أرسطو ، استخدام مدرسة التحليل النفسي له ، وأخيراً توظيفه في المدرسة النقدية الألمانية المتبينة لنظرية التلقي ، باعتبارها لحظات ثلاث متميزة في تكوين وتطوير هذا المفهوم الثري . وما سأتركه للقارئ بدون تعليق مفصل هو كيفية تعامل مجموعة أخرى من النقاد مع هذا المفهوم مكتفية بذكر أسمائهم كي أشوق القارئ للرجوع إلى الكتاب بنفسه . فالعرض ، بالضرورة ، لقطات متلاحقة غرضها الإطلاع وليس التغطية الشاملة . فمن النقاد الذين شرّح المؤلف موقفهم من التطهير : ليونيل تريلنج ، إرنست كريس ، كينيث بيرك ، سايمن ليسبر ، إ. أ. ريتشاردز ، ت. س. إليوت ، ويليام ويمست ، كلينيث بروكس ، مري كريجير ، نورثروب فراي ، نورمان هولند ، ولفجانج إيزر ، وغيرهم (٣) .

أما الكتاب الذي نحن بصدد عرضه (١) فهو مجهود ريادي يقدم مفهوماً هاماً معروفاً بالتطهير أو « الكاتارسيس » ، من خلال متابعة أصول المصطلح واستخداماته في النقد الأدبي منذ أرسطو حتى اليوم . فالكتاب في حقيقة الأمر ، وبالرغم من عنوانه ، بحث في التطهير في النقد لا التطهير في الأدب ؛ أي في تاريخ التطهير الأدبي . لا في تاريخ الإبداع الأدبي . والكتاب دراسة يمكن أن نعتبرها نموذجية ، بالرغم من بعض التحفظات ، الجزئية التي سنوضحها فيما بعد ؛ فهو يقدم متابعة دقيقة وتحليلية ليس لاستخدام المصطلح فحسب ، بل لاختفاء هذا المصطلح أحياناً من الخطاب النقدي تحت ضغوط ومنافسة مفاهيم أخرى . ولا يكتفي هذا الكتاب القيم بتقديم التعديلات التي طرأت على هذا المفهوم الاصطلاحي ، بل يقوم بربط هذه التعديلات بتغير زاوية تناول وما تلمبه من تركيز أو انصراف عن هاجس نقدي ما . ولهذا يمكن القول بأننا عندما نقرأ هذا الكتاب فإننا نتعرف من خلال متابعة المصطلح على تاريخ الفكر النقدي في سيرته المتتوية . فهو يقدم لنا دراسة مجهرية لمفهوم نقدي تمكنا من رسم ملامح المسار النقدي عامة (٢) .

يقسم المؤلف كتابه إلى خمسة فصول بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة . ففي الفصل الأول يتقصى المؤلف دلالات التطهير تاريخياً ، وفي الفصل الثاني يوضح العلاقة بين التطهير والتحليل النفسي ، وفي

ومفهومه للتطهير - كما يقول عدنان عبد الله - توحيداً بين الجمالي والأخلاقي .

وأما سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) فقد ترك أثراً حاسماً في مفهوم التطهير بتأكيديه على خطوته الأولى وهي الاندماج أو التضمص (أى التشبه والتوحد بالآخر) ، كما أنه اهتم بمبدأ الاحتدام العاطفي الذي تنطلق منه عملية التطهير (ما يمكن مقارنته بالديونيسي عند نيتشه) ، انتهاءً بالتحكم العاطفي (ما يمكن أن يقارن بالأبولون عند نيتشه) . فعند فرويد يرتبط التطهير بالتنفيس وتصريف المكبوت .

ثم يقوم المؤلف بالتأكيد على ما يمكن أن ننسأه وهو أن التطهير ليس ظاهرة بسيطة بل مركبة ، شديدة التعقيد ، تجمع بين الانفعالي والإدراكي ، ويشرحها على أساس سبع مراحل متتالية ، ويعزى اختلاف النقاد حولها لتركيزهم واصطفااتهم لمرحلة من مراحل هذه الظاهرة المركبة .

١ - أصول مصطلح التطهير

يتشكل الاستخدام النقدي لمصطلح التطهير عند أرسطو في كتابه فن الشعر أو البوليطنيا وذلك في القسم السادس فيقول :

... فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، في كلام متع تنوزع أجزاؤه القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لكل هذه الانفصالات . وأهـي « بالكلام الممتع » ذلك الكلام الذي يتضمن وزناً وإيقاعاً وحناءً وأهـي بقولي « تنوزع أجزاؤه القطعة عناصر التحسين فيه » أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء .

(ترجمة : شكرى محمد عباد)^(١)

ولتقصي انتقال كلمة التطهير ، أو « الكاتاريسيس » من كونها مفردة في اللغة اليونانية إلى مصطلح نقدي ، يرجع المؤلف عدنان عبد الله (في الفصل الأول من كتابه ص ١٢ - ٢٥) إلى أصولها المعجمية ثم استخداماتها عند الإغريق ، ثم ورودها في كتابات أرسطو وبذلك يكون المؤلف قد رصد نشوء المصطلح واستخداماته الجماعية والفردية .

تقابل كلمة « كاتاريسيس » اليونانية ثلاثة مرادفات عربية ، بلا تصف نقل : تطهير ، تنقية ، توضيح . كما أنها كانت تستخدم في الخطاب الطبي والديني والأخلاقي والنفسى والجمالى .

لقد استخدم الطبيب هيبوقراطيس المصطلح عند تعامله مع الأخلاط الأربعة التي من خلال توازنها تتم الصحة البدنية والنفسية . فعندما تزداد « السوداء » في الأخلاط الأربعة التي تحكم المزاج تحصل الكآبة ، وعندئذ يمكن التخلص منها بالتطهير ، وهي عملية إخراج الفائض المضر عبر طقوس متعارف عليها . والمساهمة في هذه الطقوس -

يفتح المؤلف عدنان عبد الله كتابه بالتأكيد على بعض الحقائق ، فيذكر أن تاريخ النقد هو تاريخ الصراع بين دلالات المفاهيم الجدلوية في النقد (ص ١) . وتاريخ مفهوم التطهير إما هو عينة تاريخية من عينات هذا الصراع النقدي ، فكل عصر بل كل ناقد يفهمه ويفسره بشكل خاص (ص ٢) . ويضيف المؤلف بأن للتطهير إشكالية أخرى ، فهو مصطلح لا يقتصر على النقد بل يمتد إلى استخدامات طبية وفلسفية وأثنوبولوجية ونفسية . وأول استخدام نقدي له (في كتاب فن الشعر لأرسطو) يرد بإمكانيات دلالية متعددة (ص ٣) .

ومنذ البداية يشير المؤلف إلى المفكرين الذين تركوا بصماتهم على بحثه هذا ، وهم عمالقة الحدائق : هيجل ونيتشه وفرويد وكاسيرر ولوكاتش . فقد استفاد المؤلف من جورج هيجل الذى جعل من التطهير ظاهرة عامة بعد أن كانت ظاهرة جمالية فقط ، وذلك عبر الجدلية الهيجلية التي تجمع بين « الدهوى » و « نقى الدهوى » مشكلة « التأليف » ، كما يجمع التطهير بين الرحمة / الخير / الجاذبية من جهة والخوف / الشر / النفور من جهة ثانية ، وهنا المواجهة بين الجانبين تشكل التطهير . فمن خلال هيجل يصبح الكامن عند أرسطو متحققاً ، لا في الأدب فقط بل في الفن أجمع . وهكذا يصبح الأدب والفن مرادفين للحياة والتاريخ بجديتهما . وكان لتصور هيجل الأثر الكبير على من أحبه من المفكرين الذين تعاملوا مع الفن والأدب بما في ذلك نيتشه وكاسيرر ولوكاتش .

وأما فردريخ نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) فقد ميز في كتابه الشهير عن مولد التراجيديا بين إلهامين ، أو بين نسقين من الموسيقى : الديونيسي والأبولون ، رابطاً الأول - المنسوب إلى إله الخمر والسكر والرقص الصاخب - بالبداثي ، ورابطاً الثانى - المنسوب إلى إله الموسيقى الهادئة - بالانضباط والانسجام والتوازن ، أى أن نيتشه عرّف المأساة على أنها التوتر الناجم عن القوضى والنظام . وإسهام نيتشه يكمن في أنه لم يرق في النظام نقضاً للقوضى بل خروجاً من رحمها ، والمأساوى هو بالتحديد هذه القرابة / المواجهة . فالمعطلان لا يتم إلا من خلال الوجدان ، والتطهير لا يتحقق إذا كان عقلانياً فقط ، منفصلاً عن العواطف ويجرداً من الأهواء .

لقد تأثر إرنست كاسيرر (١٨٧٤ - ١٩٤٥) بهيجل في تعريفه للتطهير ، فيرى أن المشاعر تبقى في حالة توتر في الحياة والواقع ، ولكنها تحتد وتصل ذروتها في الأدب والفن وحينئذ يحصل نوع من التحقق الانفعالي الذي يولد راحة عاطفية وتغيراً في معنويات القارىء ، أى بمعنى آخر أن كاسيرر يرى في التطهير تحريراً جمالياً .

ويتناول جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١) الجانب الأول من مفهوم كاسيرر - وهو التمييز بين العواطف في الأدب والواقع - ويلفقه بتمييز هيجل بين الخاص العام . فالحياة اليومية تتسم باللامجانس ، على عكس الأدب الذي يتسم بالاتلاف والانسجام . والتصادم بين هذين النسقين يخلق أثراً يطلق عليه لوكاتش « التطهير » ، حيث يتوحد القارىء مع قضية الإنسان متخلصاً بذلك من هويته اليومية ومتواصل مع هويته الكلية . ولا يتم التطهير عند لوكاتش على المستوى الجمالى فقط بل هو الارتفاع إلى المستوى الإنسان والتحرر من الفردية الضيقة . وهكذا نجد عند لوكاتش

ترتبط حسب تفسيره بالجانب المعرفي ، أكثر من ارتباطها بالجانب العاطفي . وينوه المؤلف بأن النقد ذا الطابع الشكلائي قد أكد على الجانب الإدراكي من التطهير ، بينما أكد النقد النفساني على الجانب الانفعالي منه .

ويمكن اعتبار هذا القسم من الكتاب بحثاً نموذجياً في صياغة وتأويل مصطلح نقدي .

٢ - التطهير عند فرويد

بقى استخدام مصطلح التطهير منحصرأ في النقد الأدبي إلى أن تبناه فرويد - الذي استعان بالأدب والنقد في صياغة وتفسير كثير من الظواهر النفسية - وجعله ركناً من أركان علمه . ولهذا اخترت في هذا العرض أن أركز على إسهامه في هذا الحقل ، كما يقدمه لنا المؤلف عدنان عبد الله في الفصل الثامن من كتابه (ص ٢٦ - ٤٤) .

يرجع المؤلف اهتمام فرويد بمفهوم « كاثاريسيس » لرواجه في منتصف القرن التاسع عشر بعد نشر كتبه للفروى جاكوب بيرنيس عن نظرية أرسطو في الدراما (١٨٥٧) ، أعطى فيه للمصطلح دلالة طبية ، مع أنه لم يكن الأول في إحياء هذا المفهوم بدلالته الطبية ، حيث يمكن الوقوع على هذه الدلالة في تفسيرات وشروح بعض النقاد المهضوين . وقد وظف الشاعر الكبير جون ميلتون ، على سبيل المثال ، هذه الدلالة في مقدمته لكتابه سامسون أجونستس (١٦٧١) في إشارته إلى العلاقة بين المأساة والمعالجة المثلية (وهي معالجة الداء بإعطائه جرعات صغيرة من دواء لو أعطى لشخص سليم لأحدث عنده مثل أعراض المرض المعالج) . وأما اللغوي بيرنيس فقد قرن بين علاقة التراجيديا والنفس بعلاقة الطب والجسد . كما أطلق الطبيب النمساوي بروير - زميل فرويد - مصطلح المعالجة الكاثاريسية (التطهيرية) على ما طبقه على مريضة تعاني من الهستيريا ، في أوائل الثمانينات من القرن التاسع عشر ، وكان رواج المصطلح قاسماً مشتركاً بين الطبيب النفسي ومريضه . ويمكن تعريف هذه المعالجة التطهيرية بكونها استرجاع المريض لأحداث مؤلمة وسردها مما يخفف المريض من أعراض المرض النفسي . وكانت علاقة فرويد بالمحلل النفسي بروير علاقة مهنية وعلاقة مصاهرة ، فقد تزوج الأول من قريبة الثا ، كما أنها كتبا معاً دراسة عن الهستيريا نشرت عام ١٨٩٣ ، نظراً فيها للمعالجة التطهيرية . وفي هذه الفترة من تاريخ الطب النفسي كان التنويم المغناطيسي يستخدم في العلاج ، وكان الطبيب الفرنسي جان مرتان شاركو ، مثلاً ، يأمر مرضاه أثناء تنويمهم بأن يتخلصوا من أعراضهم . ولكن بروير استخدم طريقة مخالفة ، حيث جعل مريضته تستحضر المعاناة القديمة وتعيد معايشة التجربة الصادمة التي أدت إلى الهستيريا . ويجدر بنا أن نوضح ، مضيفين إلى ما سبق ، بأن طريقة شاركو مبنية على هيمنة الطبيب النفسي وإصداره أوامر للمريض ، بينما طريقة بروير مبنية على تحرير ذات المريض بخروج فيها التجربة المؤلمة من حيز الباطن إلى حيز الظاهر ، من كونها تجربة خاصة وفردية إلى كونها تجربة عامة ومشتركة (بين المريض المكتسب والطبيب المخاطب) ، ويمكننا أن نرى الجانب الأخرى - تسلطوى في طريقة شاركو والجانب الأخرى - الشركوى عند بروير . وتسلطوى طريقة بروير التي تبناها فرويد - بعد إسقاط التنويم منها - على أن

تطهر المصاب من شوائبه وتلوثه . وقد يتم التطهير وإعادة التوازن المزاجي عن طريق الموسيقى . ويبدو حتى في الاستخدام الطبى للمصطلح رواسب من المفهوم الديني .

كما أن أرسطو استخدم مصطلح « كاثاريسيس » في كتابه السياسة عندما تحدث عن التربية فميز بين ثلاثة أنواع من الموسيقى : الأخلاقية والنظرية والحماسية ، والأخيرة تحقق التطهير . وقد استخدمها الكهان للمصابين بهوس ديني . فعند سماع الموسيقى المقدسة ينتاب المرضى الإحساس بالرجمة والخوف والانفعال الروحي والجسدي ، مما يجعلهم عقبها في حالة صفاء وطهارة . ويعلق المؤلف على تقسيم أرسطو بقوله إن الموسيقى الأخلاقية تعزز الأخلاق والموسيقى النظرية تقرى العقل ، أما الموسيقى الحماسية أو الانفعالية فتحرر المواطن . أما في كتاب فن الشعر ، أو البويطيقا لأرسطو فمن الصعب الجزم بدلالة المصطلح : هل هي ذات بعد ديني أو طبى أو جمالي صرف ؟ ويذهب بعض النقاد المعاصرين إلى أن أرسطو قصد الغموض وتعدد الدلالات من وراء مصطلح التطهير .

وقد اكتسب مفهوم التطهير دلالة أخلاقية في عصر النهضة ، وكان هذا رد فعل للهجوم على مزاعم لا أخلاقية الشعر والأدب ، فذاع عنه الكثيرون ، مسقطين على مصطلح « كاثاريسيس » بعداً أخلاقياً ، كما فعل جوليس سيزار سكاليجر (١٤٨٤ - ١٥٥٨) . وانتقل مفهوم « كاثاريسيس » مع الرومانسيين من كونه تطهيراً للمشاهد أو القارئ إلى كونه تطهيراً للشاعر أو المبدع .

ويقتصر بعض الشارحين لمفهوم « كاثاريسيس » على استخدامه الوارد في كتاب فن الشعر لأرسطو . وكان أهم المؤثرين على هذا الاتجاه في القرن العشرين هو الناقد ريتشارد ماكوين الذى كتب مقالاً في مجلة الفيلولوجيا الجديدة عام ١٩٣٦ ، مقارناً بين طريقى أفلاطون وأرسطو في استخدامهما للمصطلحات ، هذا مع أنه لم يشر إطلاقاً لمصطلح التطهير ؛ ولكن ما قاله عن المحاكاة ينطبق على ما يمكن أن يقال عن غيره من المصطلحات . وقد أكد ماكوين على ما يلى : إن استخدام أفلاطون (لمصطلح المحاكاة) يقوم ويطور ويوسع باستمرار ، وله أبعاد تشابك مع جوانب فلسفية متعددة . أما أرسطو فاستخدامه للمصطلح محدد ومرتبطة بمجال محدود ، وهذا تابع بدوره من تقسيم أرسطو الثلاثى الصارم للعلوم (نظرية ، شعرية ، عملية) ، فكل من اختصاصيته وأصوله ومصطلحاته . وبما أن أرسطو يضع السياسة والشعر في مجالين علميين مختلفين - الأول ينتمى إلى مجال السلوكيات فهو عمل ، والآخر إلى مجال الجماليات فهو شعرى - فلا يمكن نقل دلالات مصطلح ما من سياق إلى آخر . وبناء على هذا ، تزايد عدد المفسرين الذين اهتموا على نص فن الشعر فقط في تأويل مفهوم « كاثاريسيس » بدون الرجوع إلى استخداماته العامة في اللغة الإغريقية ، أو حتى عند أرسطو في كتاباته الأخرى ؛ وهذا ما قام به الناقد جيرالد إلس في كتابه الهام عن نظرية أرسطو في الشعر ، المنشور عام ١٩٥٧ . فبناء على بحث ماكوين - الذى أعيد نشره في كتاب عن النقد عام ١٩٥٢ - ونتيجة للاهتمام بالنص ذاته كما شاع في النقد الجديد والنقد الشكلائي المسيطرين على المناخ الفكرى حينذاك ؛ فقد انتهى إلس إلى أن التطهير عملية تحررى في النص ، لا في المتلقى . فالتقلد هنا من الجمهور إلى بنية النص ، وهي عملية

التطهير عند فرويد ، التطهير العاطفي والتطهير العقلي ؛ كاشفاً عن ازدواجية المصطلح .

٣ - التطهير في مدرسة جماليات التلقى

يشير المؤلف عدنان عبد الله إلى أن هانس روبرت ياكوس - أستاذ الأدب في جامعة كونستانس في جمهورية ألمانيا الفيدرالية وهو أحد كبار نقاد مدرسة جماليات التلقى - وريث لفرويد (ص ٣٥) . وفي الجزء الخامس من الفصل الخامس من كتابه (ص ١٠٩ - ١١٦) يقدم المؤلف شرحاً لأهمية مفهوم التطهير في فكر هذه المدرسة الألمانية الناشئة ، وهي تقابل اتجاه ما سمي باستجابة القارئ في النقد الأنجلوسكسوني . وقد تلقت هذه المدرسة النقدية بالماركسية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية . كما أنها قد تأثرت بالجدلية الماركسية والبنوية التشيكية في تكوينها .

لقد دعا الناقد ياكوس إلى تاريخ أدبي جديد يعتمد على أساس التلقى ، وهو يعني بهذا أن تشكيل العمل الأدبي يتم عبر وظائف تاريخية واجتماعية ، ويتميز : « إن العمل لا يوجد بلا وقته ، ووقته يفترض التلقى ، وهذا بدوره لا يتم إلا من خلال عمل الجمهور » .

(ص ١١٠ ، ترجمة : فريال غزول)

ويرى ياكوس أن دراسة التلقى تبدأ بالبحث في علاقة القارئ بالنص ، فالدلالة لا تنحصر في النص بل هي ملتقى أفقين ، كما يقول ، الأول نابع من النص والثاني من القارئ ، وهذا التقاطع يولد المعنى . ويعتبر ياكوس توقعات القارئ أداة تأويلية .

وترجع جذور جماليات التلقى عند ياكوس إلى نظرية أرسطو من التطهير ، ولكنه ينقل المسألة من تجربة جمالية صرف إلى فعل رمزي توصيل . وهذا يوسع مفهوم التطهير ليشمل توصيل الأفكار والقيم ؛ فهو تحرير ليس من شيء ما فقط ، بل من أجل شيء ما أيضاً . ويشرح ياكوس عملية اندماج المشاهد بشخصية البطل على المسرح مؤكداً على الفارق بين التجربة التطهيرية والتجربة اليومية ؛ بل هو يذهب إلى القول بأن التجربة التطهيرية هي نقض التجربة اليومية العملية . كما أنه بتوصيفه للتطهير كقناة توصيل ، فهو يضيف عليه بعداً اجتماعياً كناقض للقيم التقليدية أو الطبيعية . ويرى ياكوس التطهير كاستمتاع يحول معتقدات القارئ ويغير عقلية . وعلى المشاهد أو القارئ أن يبعد نفسه جالياً عن اليوم حتى تتاح له فرصة « التحرر التطهيري » . وبالرغم من أن هذا التطهير يتميز ببعد اجتماعي ، إلا أن هذا لا ينفي أنه يشكل متعة فردية أيضاً . ويمكن أن يقال إن للتطهير عند ياكوس وظيفة جمالية ووظيفة أخلاقية واجتماعية . ويميز ياكوس بين أنواع من الاندماج مع البطل . ويرى المؤلف عدنان عبد الله أن إسهام ياكوس الأهم في إشكالية التطهير تتمحور حول مسألة الاندماج أو التكميم ، كما تسمى في علم النفس ، فهو يميز في كتاباته بين خمسة أنواع من الاندماج :

(أ) الاندماج المساهم : وفيه يشارك المتلقي في العرض المسرحي

الانفعالات التي لا تجد لنفسها تعبيراً تشكل اختناقاً نفسياً يظهر بشكل مرض نفسي ، وعندما تتحرر هذه الانفعالات وتعبّر عن نفسها ، يتخلص صاحبها حينذاك من مرضه ، أي يتطهر من عبء الحمل اللاواعي الذي يشكل العقدة النفسية . ويطلق مصطلح « التطهير » على المعالجة ومصطلح « التنفيس » على زوال الأعراض .

إن العلاج التطهيري ، أو « الكاثارسي » ليس مجرد جانب من جوانب الطب النفسي لفرويد يراه كالأرائد في التحليل النفسي ، بل نواته التي لا يجيد عنها . وعندما انصرف فرويد عن التنويم المغناطيسي كأداة من أدوات المعالجة واستعاض عنه بتداعي الأفكار فإن هذه العملية تماثل التنويم بكونها تتم من خلال خلق معنى المريض وطلب الطبيب منه أن يركز على أحداث معينة . والفارق هو أنه في تداعي الأفكار لا يقص المريض هذه الأحداث فقط بل يبدأ بتفهم دلالتها . كما أن فرويد قد وسّع أثر التطهير وجعله يتجاوز المسرح ليغطي الشعر والقصة والسرد أيضاً .

ويلخص المؤلف عدنان عبد الله قيمة فرويد قائلاً :

... إن أهم إسهام لفرويد في تطوير الفن هو مايلي :

عندما يعبّر الشخص عن عواطفه ، فهو يكتسب بذلك القدرة على الاكتشاف الذاتي والمعرفة الذاتية . فالتعبير عن العواطف ليس مضرًا للعقل ، كما زعم أفلاطون في الجمهورية ، بل هو الطريق الذي يؤدي إلى التحقق الذاتي والإدراك الذاتي . فالفن عند فرويد ، إذن ، جانب مهم من فعالية ، لأنه يقوم بوظيفة هامة للصحة النفسية ، الفردية والاجتماعية . وبناءً على هذا لفرويد يقف بجانب أرسطو ، ولكنه يتجاوز أرسطو بتركيزه على المتلقي والمبدع ، لا على العمل بذاته . ومن هذا الأهماس انطلق النقاد فيما بعد مستشرقين رؤى نقدية .

(ص ٣٦ ، ترجمة : فريال غزول)

وقد حصلت تطورات عديدة في مفهوم « كاثارسي » وفي توظيفه في « العلاج النفسي الجماعي » وفي « العلاج النفسي التمثيل » وفي « علاج المواجهات المهنية » ، ويقوم المؤلف بشرح وظيفة ونوعية التطهير في كل منها . وسأقتصر في عرضي هذا على الإشارة إلى طورين هامين لمفهوم التطهير الفرويدي . أولهما للطبيب النفسي المجري شاندور فيريرتسي (١٨٧٣ - ١٩٣٣) الذي صاغ مصطلح التطهير المستحدث ، « نيو كاثارسي » ، مسمياً طريقته بالمعالجة الفعالة . ويرى فيريرتسي أن تطهير العواطف ليس فرض العلاج النفسي ، بل إنه نقطة بداية عمل الطبيب النفسي الذي يسمح ويشجع المريض على التعبير عن عواطفه وانفعالاته الطفولية ، وعلى الطبيب أن يشارك فيها . وفي هذا يختلف فيريرتسي عن فرويد الذي كان يدعو إلى حيادية الطبيب النفسي في جلسات المعالجة . وإن كان فيريرتسي قد حول مفهوم فرويد للتطهير وأصرّ على علاقة متبادلة بين المريض وطيبه ، فقد فصل الطبيب النفسي أ. أ. بريل بين وجهي

أو العمل الإبداعي كما يشارك اللاعب في لعبة ما . وهنا يقابل ياوس بين المساهمة في عملية وبين التفرج عليها .

(ب) الاندماج الانبهارى : وفيه يشعر المتلقى بالإعجاب والدهشة بما يجري في العمل الأدبي . وتراكم الاندماج الانبهارى يبطل ما أو يحدث ما بشكل « الأغاط الأصلية » كما أطلق عليها يونج ، المحلل النفسى . وهنا نرى كيف تتحول التجربة الجمالية عبر التضايف والتأزر إلى منظور اجتماعى .

(ج) الاندماج التعاطفى : وفيه يشمر المتلقى بما يتجاوز الإعجاب ، فهو شعور يدفع إلى الفعل ويؤثر على الحياة اليومية للمتلقى .

(د) الاندماج التطهيري : وفيه يرتفع المتلقى عن عالمه اليومي ليعان مع البطل ، حيث يتم التحرر عبر التراجيديا أو الكوميديا . ويرى ياوس أن الاندماج التطهيري يورث التأمل النقدي وقد يؤدي إلى الانخراط في رؤية ما ، أو الانفصام عنها .

(هـ) الاندماج المفارق : وفيه يشعر المتلقى بصدمة تخرجه من وهم العالم الروائى أو المسرحى ، وفيه يحس المتلقى بشيء من الإحباط . وخلاصة القول في مبادئ ياوس ، تمثل مدرسة جماليات التلقى ، أنه يرى العمل الأدبى متشكلاً من منتج ومتلق وبينهما يتم التوصيل أو التطهير .



لقد قدمنا فيما سبق الملامح العريضة لهذا الكتاب القيم مع وقفات في محطات ثلاث من مسيرة مصطلح التطهير . ونحن إذ نصيف صوتنا إلى الأصوات التى حثت وأشادت بعمل الناقد العراقى الشاب عدنان عبد الله من عارضى الكتاب فى المجالات المتخصصة فى الغرب ، فنحن نتفق معهم أيضاً فى أن هذا الجهد - على روعته - قد أهفل جانباً من تاريخ المفهوم ؛ هذا مع أنهم لم يحددوا موقع الثغرات ، وهو ما أود أن أنه إليه^(٥) .

إن كل عمل مهما كان موسوعياً ، لابد أن لا يغطى الموضوع كلية . فالنظية الشاملة - إن تحققت - لا تحصر بين دفتى كتاب . ولهذا أجد من التعسف أن نطالب المؤلف بتغطية ما نشتئى من النقاد ، فمن حقه كباحث أن يختار ويحدد بحثه . فلا يجوز أن نحاسبه ، مثلاً ، لأنه لم ينطرق إلى النقد الفرنسى البنىوى وما بعد البنىوى وإلى النقد الماركسى الجديد وإلى النقد النسوى ، إلخ . . . كل هذا موضوع لكتاب آخر ، ومن الظلم أن نحاسب المؤلف عما لم يفعله عوضاً عن تقييم ما فعل . ولكن هناك غياباً لا نجد له مبرراً فى سياق الدراسة ذاتها وبكل مسلماتها . وتحديداً أقول : كنت أتمنى ، أولاً ، لو أن المؤلف حلل تفسير المترجمين والفلاسفة العرب لمفهوم التطهير عند تعاملهم مع فن الشعر لأرسطو ، باعتبار ذلك حلقة هامة فى تاريخ العمل الأرسطى وخاصة أن هذه الحلقة تسد ثغرة فى فصله عن الدلالات التاريخية للتطهير ، بتقديمها مفهوم المصطلح فى العصر الوسيط ، وفى حضارة أثبتت أهميتها عالمياً وأثرها على عصر النهضة

الأوروبى . ونحن لا ندعو هذا إقحاماً منا لما هو عربى فى مسيرة النقد الأوروبى ، بل الأمانة العلمية تقتضى الاعتراف بأهمية الفلاسفة المسلمين فى حفاظ وتطوير التراث الفلسفى اليونانى . إننا لا ننكر أن الناقد الجاد عدنان عبد الله قد أشار عرضاً - فى هامش ، ص ١٣١ - إلى ترجمة أبى بشر متى بن يونس وإلى تلخيص ابن رشد لكتاب أرسطو عن الشعر ، إلا أننا كنا ننتظر منه توسعاً أكبر وفى المتن ، وخاصة لأر المجهود الرائع الذى قام به شكرى عياد فى كتابه القيم : كتاب أرسطوطاليس فى الشعر قد وضع فى يد الباحثين ترجمات وتلخيصات عربية ، قديمة وحديثة ، ودراسة مفصلة عن أثر العمل الأرسطى فى الفلسفة والبلاغة ، مما يسهل الاستشهاد والتحليل . واكتفى هذا بالرجوع إلى الفقرة المحورية عن التطهير كما وردت عند ابن يونس وابن سينا وابن رشد .

... فصناعة المديح هى تشبيه ومحاكاة للعمل الإدارى الحريص والكمال ، التى لها عظم ومداد فى القول النافع ، ما خلا كل واحد واحد من الأنواع التى هى فاعلة فى الأجزاء لا بالمواعيد . وتعُد الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف . وتبقى وتنظف الذين ينفعلون .

(ترجمة ابن يونس)

كتاب أرسطوطاليس فى الشعر^(٦)

... إن الطراخوفية هى محاكاة فعل كامل الفضيل هالى المرتبة ، بقول ملائم جداً لا يختص بفضيل فضيلة جزئية ، يؤثر فى الجزئيات لا من الملكة بل من جهة الفعل - محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى .

(ابن سينا ، كتاب الشفاء^(٧))

... وأما الأشياء التى تلحق مع الالتذاذ بمحاكاة الرحمة والخوف فلها يقدر الإنسان على ذلك إذ التمس أى الأشياء هى الصعبة من الثواب التى تنوب وأى الأشياء هى الأشياء اليسيرة الهينة التى ليس يلحق عنها كبر حزن ولا خوف .

(ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر^(٨))

وأما الأمر الآخر الذى كنت أتمنى لو تضمنته هذا الكتاب فهو عرض لموقف بيرتولد بريخت الذى تَوَرَّع مفهوم التطهير ، وفعل بأرسطو ما فعله ماركس بيبجل : قلبه رأساً على عقب . إن أهمية بريخت تأتى من كونه طور منظوراً لدور المشاهد فى المسرح ، وكذلك أسس لنظرية درامية له أبعادها الفردية والجماعية ، الذاتية والطبقية . وقد قام بريخت فى مقالة له عن الدراما بتوضيح الفارق بين مسرحه الملحمى أو الحديث وبين المسرح الأرسطى التقليدى أو المسرح الدرامى عبر مقابلة نستشهد بها^(٩) :

| المسرح اللامعي | المسرح الدرامي |
|--|---|
| <p>القصة</p> <p>يجعل من المشاهد راصداً ، ولكن يقوى قدرته على المبادرة</p> <p>يجبره على أخذ القرارات</p> <p>صورة العالم</p> <p>يواجه المشاهد شيئاً ما</p> <p>الحجة</p> <p>الوصول إلى نقطة الكشف</p> <p>المشاهد خارج العمل ، متاملاً</p> <p>الإنسان هو موضوع البحث</p> <p>الإنسان قابل للتغير ويتغير</p> <p>الانشغال بمجرى الأحداث</p> <p>كل مشهد مستقل بذاته</p> <p>المونتاج</p> <p>عبر استدارات</p> <p>الفقرات</p> <p>الإنسان كعملية</p> <p>الكيونة الاجتماعية تحدد الفكر</p> <p>العقل</p> | <p>الحبكة</p> <p>يتمج المشاهد في المشهد المسرحي</p> <p>يضعف قدرته على المبادرة</p> <p>يزوده بالأحاسيس</p> <p>تجربة</p> <p>يتمج المشاهد في شيء ما</p> <p>الإيجاز</p> <p>صيانة المشاعر الغريزية</p> <p>المشاهد في صلب العمل ، مشاركاً في التجربة</p> <p>الإنسان ليس موضوع تساؤل</p> <p>الإنسان لا يتغير</p> <p>الانشغال بالنهاية</p> <p>المشهد يولد مشهداً آخر</p> <p>النمو</p> <p>التطور مستقيم</p> <p>الحتمية التطورية</p> <p>الإنسان كنقطة ثابتة</p> <p>الفكر يحدد الكيونة</p> <p>الشعور</p> |

درجة تدفعنا إلى استعمال ملامح مفهوم التطهير عند نقاد آخرين بالإضافة إلى جعلنا نخترق أحماق المفهوم عند النقاد الذين يتعامل معهم .

ومن الجدول يمكننا رصد الانقلاب النظري الذي قام به بريخت في مفهوم التطهير بالرغم من أنه لا يستخدمه حرفياً .
وغلاصة القول في الكتاب أن الناقد عدنان عبد الله يثيرنا ذهنياً إلى

الهوامش

Marx, Richard McKeon, John Milton, Friedrich Nietzsche, J. A. Richards, Julius Caesar Scaliger, Lionel Trilling, William Wimsatt.

Adnan K. Abdulla, *Catharsis in Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1985).

١ - شكري محمد عياد ، كتاب أرسطوطاليس في الشعر (القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٩٧) ، ص ٤٨ .
٢ - راجع المرفوض التالية لكتاب عدنان عبد الله :

(٢) يتميز كتاب عدنان عبد الله بتركيزه على دلالات ووظائف التطهير في النقد الأدبي ، وهذا نجد بحثه معمقاً وميلوراً للمفهوم ، بينما نجد دراسات أخرى تقدم التطهير من خلال ممارسات وفروع كثيرة مما يؤدي إلى رؤية متعددة ومشعبة مثل الكتاب التالي :

Antioch Review, vol. 44 (Winter 1986), p. 120.

T. J. Scheff, *Catharsis in Healing, Ritual and Drama* (Berkeley: University of California Press, 1979).

Choice, vol. 23 (April 1986), p. 1207.

World Literature Today, vol. 60 (Summer 1986), p. 524.

(٣) تكثر أسماء المفكرين والنقاد الأجانب (ابتداءً من عصر النهضة حتى اليوم) في هذه المقالة ، وموضاً عن كتابة أسمائهم بالحروف اللاتينية في متن المقالة ، قررت أن أقدمها في هذا الهامش ، مرتبة أبجدياً (حسب الاسم العائلي) حتى لا يحدث التباس :

٦ - عياد ، المرجع السابق ، ص ٤٩ .
٧ - عياد ، المرجع السابق ، ص ٤٨ .
٨ - عياد ، المرجع السابق ، ص ٢١٩ .
٩ - لقد نبهني إلى هذا الجدول مشكوراً زميل محمود اللوزي المتخصص في الدراما :

Erich Auerbach, Jakob Bernays, Bertolt Brecht, Joseph Breuer, A. A. Brill, Cleanth Brooks, Kenneth Burke, Ernst Cassirer, Jean Martin Charcot, T. S. Eliot, Gerald Else, Sandor Ferenczi, Sigmund Freud, Northrop Frye, Friedrich Hegel, Norman Holland, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Carl Jung, Murray Krieger, Ernst Kris, Simon Lesser, Georg Lukačs, Karl

Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, trans. by John Willett (New York: Hill and Wang, 1964), p. 37.

رسائل جامعية

(الرسالة ، ص ٣) .

وعندما حاول المفكرون تنظير العلاقة بين الأدب والمجتمع في مجال تم التعارف عليه فيه بعد باسم علم الاجتماع الأدبي ، فإن معظمهم قد حاولوا صياغة أنماط وقواعد تحكم التفاعل بين هذين الكيانين : المجتمع والأدب . وهذا المجال الحديث نسبيا يهيمن عليه هيمنة شبه مطلقة المدرسة الماركسية ممثلة في كتابات جورج لوكاش ولويسيان جولدمان (في أعماله المبكرة) في المرحلة الكلاسيكية ، وكتابات لوى ألتوسير وبير ماشرى وبيري إيجلتون في المرحلة المعاصرة . وفي حين قدم جورج لوكاش ولويسيان جولدمان (في أعماله المبكرة) تفسيراً مطلقاً للنظرية الماركسية في دراسة التفاعل بين الأدب والمجتمع ، نجد أن ألتوسير وماشرى وإيجلتون قد تمزوا بقدر كبير من المرونة في تفسير النظرية الماركسية وتطبيقها في ذلك المجال . ولكن سواء أكانوا كلاسيكيين أم معاصرين فإنهم يشتركون جميعاً في الصفة نفسها : أنهم يحملون بطاقة هوية واحدة ، وشعاراً أيديولوجياً واحداً ، هل نرحب بحكم الحكم على العمل الإبداعي لديم حكماً مسبقاً ، وليس لاحقاً .

وتحاول الدراسة أن تبرز أوجه قصور النقد الإيديولوجي العقائدي ، الذي يعرف بمسميات سابقة على العمل الأدبي ، مثل : الماركسية ، البنوية ، التفكيكية . . . الخ . إن هيمنة منهج نقدي معين على العمل الأدبي نفسه يتطوّر على عملية قراءة مسبقة ، لذلك العمل ، الأمر الذي يستبعد ابتداءً تفسيرات أخرى ممكنة . والمشكلة التي يواجهها النقد الأدبي والشعاري ، أنه يعامل الأدب على أنه كيان واحد ومتجانس ، بحيث إن ما يصدق على عمل أدبي ما يصدق على غيره من الأعمال الأدبية ، وبحيث إن العمل الأدبي يجب أن يحمل صلاحيات فكرية معينة : الصراع البرجوازي/البروليتاري (الماركسية) ، أو هيمنة بنية لغوية أساسية (البنوية) ، أو الإصرار المسبق على تفكيك العمل الأدبي (التفكيكية) . والأدب ليس كياناً واحداً متجانساً ، وإنما هو لحظات إبداعية فرميدة لا تقبل التنظيم . ومن الممكن التعقيب على العمل الأدبي بعد ظهوره إلى النور ، ومن الممكن ربط محتواه الفكري بالخلفية الاجتماعية التاريخية ، ولكن من غير الممكن « تحليل » حدوث تلك اللحظة الإبداعية أساساً ، ومن غير الممكن الإجابة عن السؤال التالي : لم يتشكل العمل الأدبي بأبعاده الفكرية والجمالية في توقيت زمني بعينه ؟ في الواقع إنه لا يوجد شيء « ملزم » في التركيبة الاجتماعية الثقافية في أية مرحلة تاريخية يحدد أي شكل

نحو فهم العملية الإبداعية : نظرة تأويلية (دراسة تطبيقية)

عرض : سحر محب مشهور

عرض لرسالة الماجستير التي تقدمت بها الباحثة سحر محب مشهور إلى قسم الاجتماع بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وقد أشرفت على الرسالة لجنة ثلاثية مكونة من الدكتورة Cynthia Nelson (مشرفة) ، والدكتور Asaf Bayat (قارئ أول) ، والدكتور السيد بدوي رئيس قسم تدريس اللغة العربية لغبر أبحاثها TAFL (قارئ ثان) .

اللامكان - اللاتاريخي يقدمون نظريات فلسفية تصحيح ، فكرة الأفراد عن وجودهم ، غير المشكوك فيه ، بما هو طبيعي وتلقائي ، ولكنهم لا يستطيعون أن يبرروا قصور رؤى أهم ذاتها التي أخذت طابع الشمولية ، في حين أنها لا تتعدى أن تكون سوى حلقة جديدة من حلقات والحداد البصري ، النظرى . ويتميز آخر فإن هناك كثيراً من المفكرين الذين تحدثوا عن النسبية التاريخية ، كما تحدث الآخرون ، ولكن قليلاً جداً منهم من استطاعوا أن يتحدثوا عن النسبية التاريخية ، كما تحدث لهم ، بالضرورة .

إن المشكلة الكبرى لا تكمن في لحظة ميلاد نظرية فكرية جديدة ، وإنما تكمن في مرحلة ما بعد التنظير : مرحلة « التأليه » النظرى ، حين نكتسب النظرية الفكرية مسرور الوقت ومصداقية خاصة بها ، لا تخضع لمعيار المنطق العقل ، ولا ترتبط بأصولها التاريخية والثقافية ، وإنما تكمن في « سحر القديم » ، ورسوخ الموروث الثقافي الفكري عبر الزمن ، بحيث يخرج هذا الموروث من حيز محدوديته التاريخية ليلبس ثوب « الخلود الفكري » . وأحياناً تمتد المسارقة إلى أبعد من هذا ، إلى الدرجة التي « تلوى » فيها أعناق الحقيقة كي « تلائم » العبادة النظرية الراسخة . وكما يرى إدوارد سعيد فإن النظريات العظيمة تكتسب شيئاً من « السلطة » التي تستدعي الاحترام والتبجيل ، ليس من أجل « سطوتها » محتواها الفكري ولكن لأن هذه النظريات إما قديمة أو ذات « هيبة » ، يتوارثها الناس عبر الزمن ، أو ترى كأنها لا زمن لها ، ويتناقلا العلماء والمفكرون بتسليم قدرى (مقدمة

تناول الدراسة موضوعاً من أهم الموضوعات ومن أكثرها خطورة في مجال النقد النظرى ، لا بالنسبة إلى مجالات علم الاجتماع المتعددة فحسب ، ولكن بالنسبة إلى مجال النقد الأدبي أيضاً . هذا الموضوع هو ظاهرة « تأليه » النظريات الفكرية في مجال البحث الأكاديمي ، وهل نحو خاص ، في مجال ناشئ من مجالات علم الاجتماع هو علم الاجتماع الأدبي . وتتناول الدراسة مشكلة « قدسية » الأفكار النظرية والفلسفية التي يتوارثها الباحثون والمفكرون كأنها قد جاءت من عالم فوق لا يخضع للنسبية التاريخية . صحيح أن هناك عدداً من الفلاسفة والمفكرين أمثال ماركس وهوسرل وشولتز قد تناولوا موضوع النسبية التاريخية للمجتمعات الإنسانية ، ونبهوا إلى ظاهرة تعامل الأفراد في حياتهم اليومية بشكل « طبيعي » ، وتلقائي وكان النظام الاجتماعي القائم هو « حتمياً » النظام الطبيعي للحياة . لكن على الرغم من ذلك فإن هؤلاء الفلاسفة والمفكرين قد دخلوا - على الرغم منهم - في إطار الدائرة المغلقة نفسها التي تحدثوا عنها : دائرة النسبية التاريخية . ولا تزعم الباحثة أن هناك من يستطيع أن « يهرب » من تلك الدائرة الأزلية ، بل على العكس تماماً ، فإن الحياة بمعناها الوجودي الحميمي تبدأ وتنتهي من خلال تلك الذاتية التاريخية . إن ما نحاول أن نشير إليه الباحثة هو « تصور » بعض المفكرين أنهم استطاعوا أن « يتخطوا » محدودية وجودهم التاريخي ، ومن خلال هذا الموقع « المتميز »

Towards an Understanding of the Creative Event: a Hermeneutic Perspective .

فحسب ، وإنما تنطبق على كل أوجه الحياة ، سواء في شقها النمطي اليومي ، أو في شقها الفكري الفلسفي . إن المستويات الأكثر تجريدا من الوجود الإنسان تبدو أحيانا كأنها « انفصلت » عن حيز النسبية التاريخية ومن ثم فإنها تطل علينا كأنها قد جاءت من عالم فوقى « عقلانى » ، لا يرتبط بالتغيرات اليومية المحسوسة . إن ماركس حينما تحدث عن وثنية الحياة الرأسمالية

وحينما صاغ نظريته الشهيرة فيها يختص بآليات تطور الدورة التاريخية (historical cycle) للمجتمع الرأسمالى ، كان في الواقع يتحدث من خلال ظروف المجتمع الأوروبى في القرن التاسع عشر . ونحن لفرق ماركس بين العلم الصادق (المادية الجدلية) والسعى الزائف (الأيدولوجيا) فإنه كان يرى الأشياء من خلال نظره الشخصية لفهم الفكر الإنسانى . لكن في الحقيقة لا توجد أفكار « علمية » التركيب وأخرى « أيدولوجية » التركيب بشكل مطلق ، وإنما يعتمد ذلك على زاوية رؤية الأشياء . وماركس نفسه قد وقع في ذلك « الفخ الأيدولوجى » الذى طالما نبه إليه حينما بدأ في النظر إلى مجتمعات أخرى خارج أوروبا ، ففى آرائه عن الهند - مثلا - نرى بوضوح كيف ينظر إلى هذا المجتمع من خلال منظور أوروبى ، بل « استعمارى » أيضا ، فالهند ، كما يعبر ماركس « هى إيطاليا أخرى بأبعاد آسيوية : جبال الهمالايا بدلا من جبال الألب ، سهول البنجال بدلا من سهول لومباردى » وجزيرة سيلان بدلا من جزيرة صقلية » (الفصل الأول ص ١٧) . وبهذا النظر الأوروبى يرى ماركس أن وجود الاستثمار البريطانى في الهند - على الرغم من ضررته - كفيل بإحداث « أعظم » ثورة اجتماعية في تاريخ ذلك المجتمع « شبه البربرى » ، الذى سجن قدرات العقل الإنسانى في أضيق حدود ممكنة !

إن الأثر الذى يتركه اصطلاح نظرية « علمية » أو « عقلانية » يشبه فعل السحر في كثير من الأحيان ، إذ يخلق نوعا من الاحترام المسبق للنتاج الفكرى . وهذا لا ينطبق على العلوم الاجتماعية وحدها وإنما ينطبق على العلوم الطبيعية أيضا . وكما يقرر توماس كون ، نجد أن العالم حين يختار متجها علميا محددا كى يطبقه في أبحاثه ، لا يقوم باختيار صحة المقولات الأساسية ، « لأن هناك آخرين قد قاموا بهذا العمل » . إن هذه السلطة التى تكتسبها المناهج العلمية الموضوعة تضيف عليها شيئا من « الرونق » ، وتضعها في مكان « فوق الشبهة » . ويعبر كون عن ذلك بهذا التعليق الملحاح : إن الإخلاق في المجال التطبيقى لا يخفى من قدر النظرية ، وإنما يخفى من قدر العالم الذى يقوم بتطبيقها (الفصل الأول ص ٢٠) .

وتناقش الباحثة في الجزئين الثانى والثالث من الفصل الأول « وثنية » النظريات على نطاق

الفصل الأول : « وثنية » النظريات The Fetishism of Theories

يتعامل الأفراد في أى مجتمع مع الواقع الثقافى الاجتماعى بوصفه حقيقة « بديهية » وطبيعية . ويتفاعل الأفراد في حياتهم اليومية بشكل تلقائى مسلم به ، وكأن الحياة الاجتماعية بشكلها القائم - بعاداتها وتقاليدها ، بتركيبها الأخلاقى والقيمى ، بمؤسساتها المتعددة - هى الصورة « الطبيعية » للحياة . وفي مواقف الحياة اليومية المختلفة يتعامل الأفراد بعضهم مع بعض على أساس قواعد سلوكية غمطية مشتركة بينهم (الفصل الأول ، ص ١٢) . هذا القدر من التوقع المسبق للسلوك النمطى هو الذى يعطى الحياة اليومية طابع الاستقرار والتلقائية . ولكن كيف تتطور تلك الحياة اليومية ؟ وكيف يتم التغير في حياة الأفراد ؟ الحقيقة ، كما يعبر ألفريد شولتز ، أن الأفراد في تعاملهم اليومي التلقائى لا يتوسمون بحسب « باستقبال » التجارب المختلفة ، وإنما يشاركون في صنعها وتطورها من خلال ذلك التفاعل اليومي التلقائى ، فكل فرد يتفاعل مع الآخرين من خلال مخزونه المعرفى (stock of knowledge) ، ومن خلال التجارب المختلفة يتأقلم الفرد مع كل موقف جديد ويتطور مخزونه المعرفى بشكل تدريجى ليظل في حالة نمو دائم .

هذه الصفة التلقائية للواقع الاجتماعى الذى يتعامل فيه الأفراد بشكل غمطى وطبيعى هى ما عبر عنه كارل ماركس بلفظ « الوثنية » fetishism . وكلمة وثنية كما صاغها ماركس منسوبة إلى الوثن أو الصنم (fetish, idol) الذى يؤله الأفراد ويمبدونه كشيء مقدس « غير مشكوك في صحته » . وهو هنا نسبة إلى تلك الحياة الاجتماعية بقيمتها وتقاليدها ومؤسساتها الموروثة ، التى يتناولها الأفراد بما هى حقيقة مسلم بها . وقد تناول ماركس هذا الموضوع في إطار دراسته للمجتمع الرأسمالى في القرن التاسع عشر ، حيث رأى كيف تفكك المجتمع الأوروبى إلى الدرجة التى أصبح الأفراد يتعامل فيها بعضهم مع بعض على نحو آلى غمطى ، ويتناولون فيها المنتجات الاستهلاكية بما هى « سلع » أو « أشياء » ، كأنها جزء من نظام اجتماعى مسلم به ، يعبر عن الصورة « الطبيعية » للحياة . والناس في هذا المجتمع لا يشعرون « بتفاعل القوانين الاقتصادية الاجتماعية التى تصنع تلك الحياة » إيم يجهلون بحسب .

وعلى الرغم من أهمية مقولة ماركس فيما يختص « بوثنية » الحياة في ظل النظام الرأسمالى إلا أنه لم يتناول سوى وجه واحد من العملة نفسها : وجه الحياة اليومية النمطية . وما لم يفتن إليه كثير من المفكرين أمثال ماركس وهوسرل وشولتز هو « وثنية » الفكر الفلسفى المجرد أيضا ، فالنسبية التاريخية لا تنطبق على الحياة اليومية الملموسة

سيتخذها العمل الإبداعى . ومن ثم فإن النقد الأيدولوجى هو حكم مسبق على ما لا يمكن التنبؤ به ، أى أنه بمثابة وضع العربة أمام الحصان .

وتقدم الباحثة منهجا مختلفا لدراسة العمل الإبداعى وهو المنهج التأويل الفلسفى (Philo-sophical Hermeneutics) الذى نبهه مارتين هيدجر ثم طوره تلميذه هانز جورج جادامر . وهذا المنهج يتعامل مع النص الأدبى على أنه حدث زمنى ، ولابد تجربة شعورية وعقلية خاصة ، وليس نموذجا لسلوك غمطى يخضع للتفسير والقولبة . لذا فإن هذا المنهج لا يقدم نظرية جديدة لتحديد « طبيعة » العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وإنما هو أسلوب فكري جديد ، يتعامل مع النص الأدبى على أنه كيان رمزى مستقل ، يكتسب أبعاده من خلال عمليات التفسير اللامهاتية . وبعبارة أخرى يرى المنهج التأويل أن أى موقف تفسرى يعتمد على « قراءة الطرف الآخر » هو موقف وجودى ذاتى ، يرتبط بلحظة زمنية معينة ، ويتفاعل جديلا خاصا ، ومن ثم لا تتعدى أية نظرية نقدية سوى أن تكون « قراءة ذاتية » من خلال تفاعل وجودى خاص . ولا يصلح أى منهج فكري إيدولوجى ، مهما كان « علميا » أو « راسخا » ، أن يكون الحكم الفصل الذى يصدر أحكاما تأويلية مسبقة على العمل الإبداعى . فالفهم ، كما يرى جادامر ، هو عملية دائرية تتداخل فيها الأفاق (fusion of horizons) وليست عملية أفقية أحادية الاتجاه . والمنهج التأويل الفلسفى ، كما هو معروض في الفصل الثانى من الدراسة ، لا يقوم بأية محاولة لحاولة النسبة المكانية والزمانية ، بل إنه يرى أن الذاتية هى عنصر وظفى في أية عملية تفسيرية .

تنقسم الدراسة إلى ثلاثة فصول : يقدم الفصل الأول منها نقدا للمنهج الإيدولوجى « الشمارى » في دراسة الأدب والمجتمع ، مع تركيز خاص على المدرسة النقدية الماركسية . وفي الفصل الثانى تقدم الباحثة المنهج الفكرى البديل : التأويلية الفلسفية من خلال كتابات مارتين هيدجر وهانز جورج جادامر . أما الفصل الأخير فهو عرض نقدي تحليلي لفصيدة « الخيول » للشاعر الراحل أمل دنقل . ويصدر الإشارة إلى صعوبة عرض النقد التحليل فى هذا المقال نظرا لضيق المساحة ؛ لذا فمن الأفضل الرجوع إلى الرسالة في حالة الرغبة في الاطلاع على هذا الجزء بشكل مفصل . وما يمكن الإشارة إليه بخصوص هذا النقد التحليل هو أنه - انطلاقا من منظور الرسالة الفكرى - نقد تأويل ذاتى ، لا يتسبب إلى أية مدرسة نقدية فكرية ، وإنما هو لحظة تفاعل شعورى وعقل بين الباحثة والنص الإبداعى ، وهو ما عبر عنه جادامر بقوله : إن الموقف التأويل هو موقف بنطوى على تداخل الأفاق .

أضيق ، هو مجال النقد الأدبي . ففي الجزء الثاني تتناول الباحثة المدارس النقدية « الداخلية » ، التي تتعامل مع النص الأدبي بما هو كيان مستقل قائم بذاته ، مثل الشكلية والبنوية والتفكيكية . أما الجزء الأخير فيتناول المدرسة الماركسية للنقد الأدبي ، التي تربط بين النص الأدبي والخلفية الاجتماعية والثقافية . والشئ الذي يجمع بين هذه المدارس النظرية المتعددة على اختلافها هو تلك الرؤية المسبقة لكيفية التعامل مع النص الأدبي .

تبلورت المدرسة البنوية في الخمسينيات ولانت ذوبها كبيرا ، سواء في علم الأنثروبولوجيا أو في علم اللغة والنقد الأدبي . وتعد المدرسة البنوية الامتداد الحديث للمدرسة الشكلية الروسية ، التي اندثرت إبان العصر الستاليني . وقد تأثر كل من الشكليين والبنويين بأراء العالم اللغوي فرديناند دي سوسير ، الذي رأى أن اللغة بما هي كيان رمزي ، هي نظام له بنية أساسية متسلسلة وسابقة على أي استخدام فردي خاص . ووظيفة المحلل اللغوي لا تكمن في دراسة الاستخدام الفردي للغة ، وإنما تكمن في كشف النقاب عن تلك العلاقات اللغوية الثابتة ، التي تكون « بنية » اللغة . وقد نقل الشكليون والبنويون فكرة البنية اللغوية إلى مجال الأدب ، ونظروا إلى الأسلوب الأدبي على أنه « غشاء خارجي » يحمي « في مكانة ثانوية تالية للبنية اللغوية الكامنة » . ويرى رولاند بارت في كتاباته المبكرة أن الأدباء يقومون بحجب « مزج » التركيب اللغوية الموروثة بنسب جديدة (الفصل الأول ص ٢٨) . أما البنوية المعاصرة أو ما بعد البنوية (post-structuralism) فهي في الواقع الامتداد والمشتات « لبنوية الخمسينيات » ، ممثلة في كتابات بارت الأخيرة ، وفي كتابات جاك دريدا رائد اتجاه نقدي نشأ هو الاتجاه التفكيكي (deconstructive school) . ولقد نقل بارت في كتاباته الأخيرة عن تلك النظرة البنوية المطلقة ، الغشالية على مدرسة الخمسينيات ، وأقر أنه ، حتى مع وجود أنماط لغوية بنوية ، فإن النص الأدبي لا يجمّل في النهاية حقيقة واحدة ثابتة . وبذلك يكون القارئ حرا في قراءة العمل الأدبي على أي وجه يريد ، بغض النظر عن ذاتية المؤلف ، أو الخلفية الثقافية الاجتماعية . لقد أعلن البنويون « موت المؤلف » ، كما أعلنوا موت « الواقع الخارجي » (الفصل الأول ص ٣١) . أما جاك دريدا ، رائد أكثر الاتجاهات البنوية الحديثة تطرفا ، وهو التيار التفكيكي ، فإنه يرفض أية وحدة موضوعية في النص الأدبي ، سواء على المستوى السردى الروائي أو على المستوى البنوي . ودور الناقد الأدبي كما يراه التفكيكيون هو العمل على كشف المستويات الإجمالية المختلفة للتركيب اللغوية والجمالية ، بفرض تحرير العقل من « سطوة » التفسيرات الأحادية النمطية .

وهو الوثن ، الذي قدسه البنويون الأوائل هو فكرة « البنية » الموجودة « حتما » في صلب العمل الأدبي إذا ما أزيلت الحواسي الأسلوبية الجمالية . هذا الاعتقاد المسبق شابه إغفال عنصرى الذاتية والمجتمع . ومن غير المجدي مثلا في الاعتقاد البنوي مناقشة خصائص أى من كينيس Keats أو وردزورث Wordsworth الشعرية الجمالية ، بما أن الأساليب الأدبية ليست إلا « زخارف » خارجية ، والعقيدة الحقيقية هي عقيدة النظام اللغوي المحكم السابق على إبداعات الشعراء . أما بالنسبة إلى البنوية الحديثة ، أو مرحلة ما بعد البنوية ، فبالرغم من أن تابعيها قد تخلّوا عن التمسك ببنية البنية الواحدة ، وبذا فتحوا المجال أمام التفسيرات الفردية ، إلا أن الإصرار المسبق مرة أخرى على « موت المؤلف والمجتمع » يعزل النص الأدبي عن أية مؤثرات ذاتية أو اجتماعية . والاتجاه التفكيكي - أكثر الاتجاهات البنوية الحديثة تطرفا ونحورا - يواجه مشكلة النقد الأيديولوجي نفسها ، « بالرغم من دعوته إلى كسر جمود التفسيرات اللغوية الأحادية ، وقراءة التفصيلات الأسلوبية والجمالية على أوجهها كافة » ، إلا أن النقد الذي يحمل إصرارا مسبقا على تفكيك النص الأدبي إما كان محتواه لا يقود إلى شئ . والإشارة إلى نسبية الحقيقة التاريخية ممثلة في كشف الأصول « الأيديولوجية » لاستخدامات اللغة شئ ، ورفض أي تعامل مع الواقع الخارجي من خلال أنماط اللغة الموجودة « وهو ما يدعوه اليه التفكيكيون » شئ آخر تماما . وكما يقول كريستوفر باتلر « ... حتى لو حاولنا « نقيّة » لغتنا ، فإننا سنستخدم لا محالة نوعا آخر من التركيب الرمزية » (التي سببت النقد التفكيكي تضليلها من بعض النواحي أيضا) . (الفصل الأول ص ٣٤) .

وبالرغم من أن علم الجمال لم يشكل اهتماما رئيسيا لدى كارل ماركس ، إلا أن المفكرين الماركسيين قد برزوا في مجال النقد الاجتماعي الأدبي بشكل كبير . وبالرغم من أن ماركس قد تناول في براعة ظاهرة « وثنية » الحقيقة التاريخية ، إلا أنه - من سخرية الأقدار - لم تحظ أية نظرية فكرية أخرى في تاريخ الفكر الإنسان بهذا الحجم من « التأليه » مثلما حظيت به المدرسة الماركسية . صحيح أن المدرسة النقدية الماركسية قد مرت بمراحل عدة من التطور ، من لوكاش إلى إيجلتون ، إلا أن الملامح الأيديولوجية المربضة ظلت واحدة . وتقدم الباحثة في الجزء الأخير من الفصل الأول عرضا للخطوط الفكرية الأساسية للمدرسة النقدية الماركسية باتجاهاتها الكلاسيكية والحديثة ، ثم تبيّن أوجه قصور مثل هذا النوع من النقد الأيديولوجي ، الذي يفسر العمل الإبداعي من خلال « نافذة » فكرية أحادية .

وقد ارتبط اسم جورج لوكاش بالفكر المجرى الشهير باصطلاحات نقدية عدة ، مثل « الأنماط

الإنسانية » human types و « الكلية » -totality ، و « رؤية العالم » world vision التي صاغها في أعظم أعماله الفكرية ، المشتهرة في دراسة تطور ظهور الرواية بما هي جسم أدبي متميز من منظور تاريخي . وقد حاول لوكاش في دراسته الشهيرة « الرواية التاريخية » أن يعمل سبب ظهور الرواية بأبعادها الكاملة في ظل المجتمع الرأسمالي . وقبل القرن التاسع عشر لم تتطور الرواية بما هي جنس أدبي متميز ، لغيب « الوجود التاريخي » في الأعمال الإبداعية ، ولهيمنة الروح الرومانسية عليها . ومع نمو التيار الواقعي المصاحب لانتشار القيم البرجوازية بدأ الوجود التاريخي الاجتماعي في التسلل إلى صلب العمل الروائي ، حيث فرضت الحياة التاريخية نفسها في تلك الحقبة بأحداثها الجسيمة الشاملة على حياة الفرد العادي (الفصل الأول ص ٣٩) . هذه الأحداث المتعاقبة ، ومن أهمها ثورة ١٨٤٨ الفرنسية ، أحدثت وعيا متزايدا بأهمية دور الصراع الطبقي في التطور التاريخي . وما يميز روايات والتر سكوت بوصفها مثالا لتلك الحقبة ، هو « وضوح » الروح التاريخية الاجتماعية بشكل « كل » و « موضوعي » . وما يعنيه لوكاش بالتصوير « الكل » هو التصوير الشامل لكل تفصيلات الحقبة التاريخية من المنظور الطبقي للروائي . والشئ الذي يضع كلا من والتر سكوت وبلازك في مرتبة « الكتاب العظيم » - كما يرى لوكاش - هو مقدارهما على تصوير « رؤيتهما للعالم » بشكل شمولي ، أي تجسيدا للصورة التي يرى بها أبناء طبقتها العالم من خلالها . وبهذا الشكل يخلق الروائي الواقعي شخصياته بأبعاد « اجتماعية » وليست « فردية » ذاتية ، بحيث تجسد هذه الشخصيات « الأنماط » الاجتماعية وتاريخية سائدة في المجتمع . ولا يخفى لوكاش في هذا الصدد احتقاره للأدب الحديث ، لأنه « أدب ذاتي » ، يجعل من الإنسان الفرد محوراً للكون ، ويلغى إلغاء تاماً تلك الخصوصية التاريخية التي تميز بها الأدب الواقعي في القرن التاسع عشر . والأدب الحديث الذي امتلأ بشخصيات مرضية ومفهورة هو امتداد طبيعي للحياة الرأسمالية الغشائية ، ولكن من غير المجدي - كما يرى لوكاش - اللجوء إلى الحروب والانسحاب الداخلي في مواجهة هذا العالم غير الإنساني . إن فقدان « رؤية العالم » في العمل الأدبي هو فقدان الهوية والأصل في مستقبل أفضل . والطريق الوحيد لمحاربة الرأسمالية هو وجود رؤية متسلسلة للعالم ، تتمثل - بالنسبة إلى لوكاش - في الاشتراكية (الفصل الأول ص ٤٢) .

وقد تبنى لوسيان جولدمان أفكار أستاذة جورج لوكاش . لذا نجد هناك أوجه تشابه عدة بينها في كيفية تناول النص الأدبي . لقد ابتدع جولدمان منهجا نقديا أسماه « البنوية الهندسية » ، أو « البنوية التاريخية » لتحليل النص الأدبي . ويقوم

ويفرق ماثيرى بين النقد « العلمى » والنقد « التأويل » ، فالنقد « العلمى » (الماركسية) يهدف إلى وضع النص الأدبى فى إطاره التاريخى الاجتماعى من أجل الوصول إلى القوانين التى تحكم عملية « الإنتاج » الأدبى (الفصل الأول ص ٦٠) ، فى حين يركز النقد التأويل « الأيديولوجى » على مفهوم الإبداع ، وكان الإنسان هو محور الكون ، وهو الذى يهيمن على مصائره وأقداره . وكل دعاوى الذاتية والعبقرية مرفوضة تماماً لدى ماثيرى ، لأنه لا يرى العمل الأدبى إلا نتاجاً طبيعياً لمجموعة من القوانين الاجتماعية التى أدت إلى ظهوره ؛ العمل الأدبى ليس مرة حقيقة للمجتمع وإنما هو مرة « مكسورة » ، لأنها تعبر عن رؤية ذاتية للمجتمع من خلال موقف طبقي خاص . ونستطيع أن نرى ذلك - كما يقول ماثيرى - إذا تتبعنا الأدب الروسى فى الحقبة من ١٨٦١ - ١٩٠٥ ، حيث يعبر ديستوفسكى عن روسيا الإقطاعية ، ويعبر تشيخوف عن مرحلة ازدهار البرجوازية ويعبر تولستوى عن طبقة الفلاحين ، وأخيراً يعبر جوركى عن البروليتاريا المبكرة (الفصل الأول ص ٦٢) .

وكل نقد النقاد الماركسيين يرفض تيرى إيجلتون أى نقد يتعامل مع « المشاعر الإنسانية » أو القيم العامة التى لا ترتبط بوجود تاريخى محدد . ويتنقد إيجلتون أعمال جورج اليوت لأنها غير « مناسبة » لعصرها ، بما أنها تقدم شخصيات معزولة عن إطارها الاجتماعى والتاريخى . ولا يؤمن إيجلتون بوجود قراءات نهائية للأعمال الأدبية ، ولكن من مفهوم خاص جداً ، فالقراءات النهائية قد « تعطل » من قسرة النقاد الماركسيين على استكشاف العلاقات الاجتماعية التى تنتج العمل الأدبى . ووظيفة الناقد الماركسي تتلخص فى تحليل العمل « فيها وراء ذاتية المؤلف » ، التى تمثل وعياً زائفاً يحجب العوامل الاجتماعية التى تصنع هذا العمل . ويتنقد إيجلتون الاتجاه النقدي التفكيكى الذى يغالى فى هدم كل علاقة تربط العمل الأدبى بالواقع الخارجى ؛ فهذا الاتجاه الأيديولوجى البرجوازى الذى يتمثل فى رفض « الواقع الموضوعى » والعلاقات الجدلية وبخاصة العلاقات الطبقة ، لا يعبر إلا عن دافع الموت .

وبالرغم من أن الألتوسيريين قد قدموا قراءة جديدة للماركسية ، اتسمت بالمرونة والحيوية ، إلا أن أفكارهم الأساسية فى مجال النقد الأدبى تشوبها أوجه القصور نفسها التى تشوب النقد الأيديولوجى . فالمقولة التى تدعى أن الناقد الماركسي يستطيع أن « يجاوز » الوعى الزائف المتمثل فى الأيديولوجيا البرجوازية ، وأن يرى الأشياء من خلال علاقاتها بالعوامل الاجتماعية والتاريخية الحقيقية ، هى خبير دليل على « أيديولوجيا » هذا الادعاء . وكما يعبر أنطونيو جرامشى ، السياسى الماركسي الكبير ، لا توجد هناك « موضوعية مطلقة » تعيش خارج نطاق النسبية التاريخية : « من يقرر هذه الموضوعية ؟

بالضرورة قائمة فى النص الأدبى . ومن الصعب أحياناً كسب القضية فى مواجهة مثل هذا النقد الأيديولوجى ، لوجود عامل مهم هو عامل الإيهام الذى يبعث العيون لرؤية ما تريد أن تراه من « حقائق » . والأدب الحديث بالنسبة إلى لوكاتش هو أدب التردى ؛ لأنه لا يعكس الحقيقة التاريخية بحجمها « الكل » الموضوعى . والواقع أن الأدب الحديث يتحدث بلغة زمنه ؛ فهو وإن كان لا يقدم الحقيقة بأسلوب الأدب الواقعى ، إلا أنه يتحدث عن الواقع الحالى بأبعاده العنيفة المحيطة للكيان الإنسانى . وهذا هو ما توصل إليه جولدلمان فى أعماله الأخيرة ، حينها أدرك أن الإصرار الأيديولوجى المسبق على وضوح « رؤية العالم » والهوية الطبقة للمؤلف هو إصرار ماركسي فى المقام الأول ، لا يعبر عن حقيقة الأدب المعاصر ، أو الواقع الرأسمالى المعاصر ، الذى استطاع أن يحتوى ثورة الطبقات الكادحة المرتقة (الفصل الأول ص ٤٨ و ٤٩) .

وإذا انتقلنا إلى التيارات الحديثة من مدرسة النقد الأدبى الماركسي ، ومن أبرزها المدرسة الألتوسيرية (لوى ألتوسير ، بيير ماثيرى ، تيرى إيجلتون) وجدنا أنها قد تميزت بقدر كبير من المرونة والجرأة فى تفسير النظرية الماركسية . صحيح أن لوى ألتوسير لم يتم بشكل مباشر بالنقد الأدبى ، إلا أنه من خلال قراءته الجديدة لتتاج كارل ماركس الفكرى ، كان صاحب الفضل فى ظهور تيار نقدي ماركسي معاصر ، نشأ على أفكاره الجريئة . ويختلف ألتوسير مع الماركسية الكلاسيكية فى تفسيرها للعلاقة بين البنية الفوقية *super structure* والبنية التحتية *infra structure* ، إذ يرى أن البنية الفوقية (السياسة ، الدين ، الفنون ... إلخ) ليست مجرد انعكاس إلى للبنية التحتية (القوى الاقتصادية) ؛ فالمجتمع يتكون من مجموعة مجالات مختلفة مستقلة فى ذاتها ومتضافرة فيها بينها ، مثل السياسة والاقتصاد والدين والفنون . ولا يهيمن على البناء الاجتماعى فى أية مرحلة تاريخية صراع مركزي بسيط (مثلاً الاقتصاد ضد السياسة) وإنما مجموعة من التناقضات المتشابكة وهى الظاهرة التى أطلق عليها ألتوسير اسم «تضافر التناقضات» *Overdetermination of Contradictions* . وهذا يعيد ألتوسير عن فكرة الصراع البسيط ذى الطرفين المتقابلين : البنية الأساسية والبنية الفوقية ؛ فالأدب لا يعكس الحقيقة الاجتماعية بشكل آلى ، وإنما هو يقع فى مكان وسط بين الأيديولوجيا (الوعى الزائف) والعلم البقى (الماركسية) . ولا تأمل الماركسية فى الوصول إلى مرتبة العلم البقى إلا بتفنية أفكارها من أية شوائب أيديولوجية (الفصل الأول ص ٥٨) . ولذلك فهى لا تركز على الإنسان الفرد (الأيديولوجيا البرجوازية) ، بل على القوى الاجتماعية التى تصنع التاريخ .

المحلل ، فى ضوء هذا المنهج ، باستكشاف التركيب «الكلية» الموجودة فى النص الأدبى ، ثم يقوم بعد ذلك بربطها بالخلفية التاريخية ، وبطبيعة اجتماعية معينة (الفصل الأول ص ٤٤) . ويتفق جولدلمان مع لوكاتش فى أن الأدب العظيم هو القادر على خلق نظرات كلية للعالم ، تعبر عن انتماءات طبقية شمولية . وبهذا الصدد يفرق جولدلمان بين « رؤية العالم » و « الأيديولوجيا » ؛ فالأخيرة تمثل وعياً زائفاً ناقصاً ولا تعبر عن «العلاقات الحقيقية» بين الإنسان والمجتمع ؛ أما رؤية العالم فهى حقيقة ؛ لأنها تعبر عن وعى طبقي جماعى . وقد تكون « رؤية العالم » مأساوية قاتمة إذا حدث هناك خلل بين أى من هذه العناصر الثلاثة : الإله والإنسان والعالم ، وهو ما رآه جولدلمان فى أعمال راسين وباسكال الأدبية والفلسفية ؛ فالبطل المأساوى فى أعمال راسين يعبر عن ضياع الإنسان فى عالم غاب عنه الإله المهيم الرءوف ؛ هذا الإله «الموجود دائماً» هو الذى ألقت نفسه «آله خفى» (الفصل الأول ص ٤٦) . وقد تراجع جولدلمان فى أعماله الأخيرة عن إيمانه الأول بأهمية وجود « رؤية العالم » بشكل مطلق فى النص الأدبى ، حيث وجد أن كثيراً من الأعمال الحديثة قد خلت من تلك النظرة الطبقة للحياة الاجتماعية ، مثل أعمال كافكا ومالرو وكامى وبكيت .

وإذا حاولنا تقويم آراء كل من لوكاتش وجولدلمان فى مجال التحليل النقدي الأدبى وجدنا أنها قد شابها كثير من أوجه القصور . أولاً المقولة التى تفيد بأن الأدب ، أو على الأقل « الأدب العظيم » ، هو مرآة هائكة للعالم الخارجى من موقع طبقي خاص ، هى مقولة مبالغ فيها إلى حد كبير ؛ لأن الصراع الطبقي ليس إلا وجهاً واحداً من أوجه الصراع الاجتماعى . وهناك حقائق اجتماعية كثيرة مثلة فى كثير من الأعمال الأدبية ، تدور بعيداً عن نطاق الصراع الطبقي ، إذ تتناول موضوعات إنسانية عامة ، مثل الأدب الرومانسى (« روميو وجوليت » لشكسبير) ، والأدب العبثى (« فى انتظار جودو » لصامويل بيكت) ، وأدب المرأة (« منظر بعبد لشذنة » لاليفه ريفت) . حتى العلاقات الطبقة لا يشترط أن تعرف من خلال علاقة الفرد بوسائل الإنتاج (التعريف الماركسي) ؛ وهذا ينطبق بشكل خاص على دول العالم الثالث ، حيث تلعب عوامل أخرى ، كالدين والسياسة والأصول العائلية ، دوراً مهماً فى تحديد موقف الإنسان الطبقي . وهذا يقودنا مباشرة إلى مناقشة مقولة موضوعية « رؤية العالم » ، وزيغ « الأيديولوجيا » . ونرى الباحثة أنه لا توجد أفكار « حقيقية » وعلمية وأخرى « زائفة » ومشوهة بشكل مطلق ، والحكم هنا لزواية رؤية الأشياء ، إن لوكاتش وجولدلمان يقدمان حقاً بفرض « رؤية أيديولوجية » على العمل الأدبى ، إذ بمحاولان « إيجاد » أبعاد طبقية قد لا تكون

ومن يستطيع أن يحكم على الأشياء من منظور كون شمولي ؟ (الفصل الأول ص ٦٧) . وبالرغم من أن الألتوسيريين لا يؤمنون بالقراءات النهائية للأعمال الأدبية - هل العكس من لوكتاش ومعاصره - إلا أن هذا الموقف يتسم بالمرونة والظاهرية، فحسب ؛ لأن القراءة المفتوحة للأعمال الأدبية هي «الحق» الذي يعطيه الألتوسيريون لأنفسهم ليستنبطوا ما شاءوا من معان تتعلق بالصراع الطبقي أو السواقي الرأسمالي . ومشكلة أي نقد أيديولوجي تكمن في معاملة العمل الأدبي على أنه «نموذج» لنمط سلوكي متكرر ، في حين أن طبيعة الإبداع الأدبي لا ترتبط بأية توقعات مسبقة ، مهما كانت «علمية» أو «موضوعية» . وكل عمل أدبي هو لحظة تفاعل وجدانية فريدة بين ذات المبدع والواقع الخارجي ؛ ولا يوجد شيء ملزم في هذا الواقع يحدد أي شكل سيتخذه العمل الأدبي في المستقبل . لذلك فإن الأحكام النقدية التي تصنف العمل الأدبي على أنه غير ملائم لعصره هي أحكام معكوسة ؛ لأنها تبدأ قبل ظهور النص وليس من حيث ينتهي . وما يميز أي فكر أيديولوجي وثني هو انغماسه للتصنيف النمطي ، بل في معظم الأحيان للنسطيح . ويتضح هذا في تصنيف ماثييري الآلي للآداب الروس في ضوء أصولهم الطبئية والمصور التي شهدوها . ولا يوجد شيء في أعمال ديستوفسكي بالتحديد يعبر عن العصر الإقطاعي بشكل جوهري ، وإن كان الكاتب قد عاصر تلك المرحلة من تاريخ روسيا القيصرية ، فقد تميز ديستوفسكي بالقضايا ذات الطابع الإنساني النفسي ، التي يحاول فيها أن يفرص داخل الذات البشرية ، وأن يسبر غورها ، ليكشف ما فيها من غموض وتناقضات . إن هذا الرفض للآداب «الإنسانية» كما أسماها النقاد الماركسيون - بوصفه غير ملائم لعصره إنما هو رفض لكل المعاني الإنسانية المربضة التي لا تدور في إطار الصراعات السياسية والاجتماعية .

الفصل الثامن

نحاول الباحثة في هذا الفصل الاقتراب بشكل أصح من فهم العملية الإبداعية نفسها ، أو بمعنى أصح نحاول إبراز صعوبة فهم العملية الإبداعية ، الأمر الذي يحول دون تصنيفها في إطار قوالب سلوكية ومنجزة وثابتة . ولتأكيد تلك الخصوصية التي تميز العملية الإبداعية عن غيرها من أنماط السلوك الإنساني نسوق الباحثة في الجزء الأول من هذا الفصل مقارنة بين علم الاجتماع الأدبي وعلم اجتماع المعرفة من حيث طبيعة موضوع البحث في كل منها . والسبب وراء هذه المقارنة يكمن في الخطأ الشائع الذي يجعل من علم الاجتماع الأدبي فرعاً من فروع علم اجتماع المعرفة (كما أن المجالين يتناولان موضوع أصول المعرفة الإنسانية ، سواء في مجال الآداب الخاص أو في مجال الحياة اليومية العام) . وفي الحقيقة إن

المجالين يتناولان نموذجين مختلفين من نماذج السلوك الإنساني : الإبداعي والنمطي . علم اجتماع المعرفة يقوم بدراسة العمليات الإدراكية والذهنية التي تدور داخل عقل الإنسان الفرد في أثناء تفاعله مع الآخرين من خلال تجارب الحياة اليومية النمطية . وبهذا يتم هذا الفرع من فروع علم الاجتماع بدراسة الأصول الأولى للمعرفة الإنسانية ، المتمثلة في الحياة اليومية التلقائية ، التي يكتسب الأفراد من خلالها القواعد الأولية للتعامل الاجتماعي . إذ ينشأ الأفراد في مجتمعات و موروثة و محددة بقيم وعادات وتقاليدها معينة ، ويعتبرون هذه السلوكيات الاجتماعية بشكل تلقائي و غمطي ، ويتعامل كل فرد من أفراد المجتمع مع الآخرين من خلال مخزونه المعرفي الخاص . ومن خلال هذا التفاعل المستمر يتطور ذلك المخزون المعرفي ويكتسب أبعاداً مختلفة ، حتى يصل إلى أهل درجات التجريد الفكرية ، المتمثلة في الفلسفة والعلوم والفنون وغيرها من المجالات الفكرية . وبالرغم من أن عنوان «علم اجتماع المعرفة» لم يظهر إلا في العشرينيات من هذا القرن على يد ماكس شيلر ، إلا أن أصول هذا الاتجاه الفكري المهم بالبحث عن منابع القيم الاجتماعية قد ظهرت قبل ذلك بكثير على أيدي مجموعة كبيرة من مفكرى عصر النهضة ، ثم تلاهم ماركس وفير وهوسرل وشولتز . وفي القرن التاسع عشر على وجه التحديد ظهرت مجموعة من التيارات الفكرية «الإنسانية» المناهضة للمنهج الوضعي positivsm الذي ينادى بتطبيق قوانين العلوم الطبيعية في دراسة الظواهر الطبيعية . ومن أهم هذه التيارات «الإنسانية» ، المنهج الفينومينولوجي أو الظاهراتي ، الذي نبأ إدمووند هوسرل ، والذي ينادى بدراسة الفعل الاجتماعي بصفته تجربة إنسانية ذات أصول إدراكية وشمورية ، وذلك على النقيض من المنهج الوضعي ، الذي يدرس الفعل الاجتماعي على أنه مادة للملاحظة الخارجية والبحث . ولكي يقوم الباحث بتتبع العمليات الإدراكية التي تحدث في أي تفاعل اجتماعي يدور في الحياة اليومية ، عليه أن يضع نفسه في «مكان» الفرد الذي يقوم بدراسته ؛ ويستلزم ذلك أن يجرى الباحث نفسه من أية تحيزات سابقة ، لكي يكون حكمه موضوعياً مجرداً . وهذا المنهج الذي وضعه هوسرل وطوره تلميذه ألفريد شولتز ، يهدف إلى الكشف عما يجري داخل العقل ، من عمليات إدراكية في أثناء القيام بوظائف الحياة اليومية ، وذلك بغرض وضع قواعد علمية ثابتة لذلك النوع من «السلوك الإدراكي» ، قابلة للمراجعة والتحقيق replicability (الفصل الثامن ص ٨٤) . وفي اختصار فإن علم اجتماع المعرفة يهدف إلى دراسة الأصول «الداخلية» للأنماط الاجتماعية النمطية ، التي تدور في إطار حياة الفرد اليومية ، والتي تعد النواة الأولى للمعرفة الإنسانية .

وإذا كانت هذه هي الخطوط العريضة لعلم اجتماع المعرفة بمنهج الفينومينولوجي (الظاهراتي) - مع تجاوز الوقت لقوله إعادة تصوير العمليات الإدراكية التي تحدث داخل العقل الإنساني - فهل يصلح هذا المنهج التطبيقي لدراسة العملية الإبداعية ؟ في الواقع إن طبيعة العملية الإبداعية تختلف جلة وتفصيلاً عن طبيعة أي فعل سلوكي نمطي ؛ ولا يستطيع أي منهج فكري مسبق - مهما كان علمياً أو موضوعياً - أن يقوم «بتقنين» تلك العملية بهذا القدر من التقين العنسي والشمولية . وكلمة إبداع ، بتعريفها القاموسي ، تعني الفعل غير المتوقع أو الخارج عن المألوف ، على نقيض ما يرى النقد الأيديولوجي المفسر مسبقاً بمفولات أساسية ، ولا يستطيع أحد - مهما كان علمياً - أن يكرر العملية الإبداعية الواحدة كلها طبقاً لقواعد إدراكية وذهنية معينة . وكما يعبر إدوارد سعيد ، فإن النقد الأدبي المحدد مسبقاً بشعارات مثل «الماركسية» أو «الليبرالية» يعبر عن تناقض تعريفي وفكري ؛ لأن الإبداع ضد التقنين (الفصل الثامن ص ٨٩) . وحتى القول بإعادة تركيب العمليات الذهنية التي تحدث في «داخل» عقل الفرد في أثناء قيامه بالأعمال اليومية النمطية ، هو أيضاً قول مبالغ في صحته ؛ فكما خلق كل من هايدجر وجاداسر : لا توجد هناك «إعادة» لتجارب نفسية وشمورية سابقة ، أو لحقائق قديمة ، كما حدثت «فعلًا» حتى على أسط مستوى من مستويات التفاعل الاجتماعي . ودوافع السلوك الإنساني أو العمليات الذهنية التي يقوم عليها ، لا تظهر هكذا بوضوح وجلاء في عقل الفرد موضع الدراسة ، وإنما تظهر «هكذا» في عقل المحلل الذي يقوم بالدراسة ، حتى على مستوى الأعمال التقليدية النمطية . أما بالنسبة لدراسة العملية الإبداعية فالأمر يزداد صعوبة وتعقيداً ؛ لأن المفكرين والمحللين يتعاملون معها على أنها نوع من التفكير العلمي العقلاني rational ، في حين أنها أقرب ما تكون إلى التفكير الحدسي intuitive thought . والتفكير العقلاني تفكير «واضح المعالم» ، له خطوات محسوبة ، وبدايات ونهايات يمكن تتبعها ، في حين أن الحدس intuition هو تفكير مبهم التركيب والنشأة . إن التفكير الحدسي يعمل في منطقة «خارج» الوعي العقلاني المنطقي ، ولهذا يبدو في النهاية كأنه وحى خالص هابط من السماء . ويعني آخر فإن الحدس هو تفكير ذهني غير واعي بأصوله وآلياته ، وإنما هو واعي فحسب بنهاياته . ويستطيع النقد الأدبي أن يربط بين محتوى النص الأدبي والظروف الاقتصادية والاجتماعية المرافقة له بشكل لاحق ، ولكنه لا يستطيع أن «يبرر» لماذا اتخذ النص الأدبي هذا الشكل التركيبي والجمالي على وجه التحديد . وقبل بيكاسو كانت هناك أساليب جمالية معينة للتعبير عن معاني الحرب والدمار من حيث

لذلك فكما أن الإنسان لا يخوض النهر نفسه مرتين ، فإن اللحظات التفسيرية لا يمكن تكرارها بأبعادها وعلاقتها نفسها .

وقد كان لأفكار مارتن هايدجر تأثيرها الواضح على هانز جورج جادامر ، الذي أطلق على مذهبه الفكري اسم « التأويلية الفلسفية » . وفي رأى جادامر أن هايدجر قد أمضى هذا الصراع الفكري الطويل الذي طالما حاول أن يتغلب على مشكلة النسبية التاريخية بمزيد من « الدقة » العلمية والمهنية (الفصل الثاني ص ١١١) . إن الإجراءات المنهجية الدقيقة - كما يرى جادامر - لا تغطي بالضرورة « ضمانا » كالمصداق النتائج . وهو يرى أن الصراع الأزلي بين « موضوعية » العلم و « ذاتية » التقاليد الموروثة هو صراع وحي في الحقيقة ، فالمنهج العلمي ما هي إلا « تقاليد » إجرائية موضوعية ، ثم التعارف عليها واستخدامها مع تعاليل الأجيال ، بالإضافة إلى أنه لا يوجد ما يجب « ذاتية » التقاليد والعادات الموروثة ، لأن هذه الذاتية هي ما يميز الوجود الإنساني بوصفه كلاً ، ولا نستطيع أن نحيا إلا من خلالها . وما يميز العالم المبدع - في رأى جادامر - ليست كفاءته في تطبيق إجراءات منهجية موضوعية ، ولكن قدرته على التحليل im-agination ، واستكشاف أبعاد جديدة لرؤية الأشياء (الفصل الثاني ص ١١٤) . ولا يتم هذا الحوار التأويلي إلا من خلال اللغة التي تحمل على منها كل حقائق الحياة ، سواء القديمة منها والمعاصرة . وعندما يتعرف الإنسان الحياة لأول مرة ، ويبدأ في ملاصقة تراثها الثقافي والتاريخي ، فإنه يتعرفها من خلال « تفسير لغوي » . وعندما يبدأ الإنسان في « قراءة » هذه اللغة فإنه يدخل معها في حوار جدي خاص . ولأن عمليات التفسير اللاهائية تكسب الحياة أبعاداً جديدة ، وتجعلها تظهر ما كانت « تخفيه » ، فإن حركة « الجمود النظري » ، سواء في مجال النقد الأدبي أو في غيره من المجالات ، تقف ضد طبيعة الحياة نفسها ، بتجديدها الدائم ، وتطورها المستمر . وكما يقول جادامر : الحياة بمعناها الوجودي الأزلي تنمو وتتطور « من وراء ظهر » الأيديولوجيات الثابتة (الفصل الثاني ص ١١٤) .

ص ٧٥) . إن الحاجة الطبيعية للتنظير في حياتنا الإنسانية هي حاجة خلقها ضرورة التكيف مع العالم الخارجي ، وهي حاجة ليست مقصورة على العالم والمفكر والفيلسوف ، وإنما هي حاجة إنسانية عامة ، تعبر عن « رؤية » الفرد لما يجري حوله من أشياء . ولأن الرؤية الفردية للعالم الخارجي تختلف من شخص إلى آخر ، فإن الواقع الاجتماعي يتخذ أبعاداً وأشكالاً مختلفة حسبها « يبدو » داخل العقل البشري . لذلك فإن الموقف التأويلي يبدأ وينتهي من خلال تلك الذاتية الوجودية وليس « فيها ورائها » . إن ما يتكرره هايدجر هو تصور كثير من المفكرين والفلاسفة أنهم قد « جاوزوا » محدودية وجودهم التاريخي ليقوموا بالحكم على الأشياء من عالم فكري ذي رؤية « شاملة » وموضوعية . والواقع أن هذا الإيحاء العقل بمجاوزة النسبية الوجودية the illusion of transcendence هو إيحاء طبيعي وضروري للتأويل مع الواقع الخارجي ، لأن العقل الإنساني لا يستطيع أن يرى الأشياء إلا بشكل « منظم » و « دائري » ، ومن خلال أبعاد وعلاقات متشابكة ومتصلة . ويتغير آخر ، كل منا يكون « صورة » خاصة به عن العالم الخارجي من خلال عزونه المعرفي والثقافي ، الذي يتشكل ويتطور يوماً بعد يوم من خلال التجارب التي يمر بها . وكما يرى هايدجر ، فإن حاجة الإنسان إلى فهم الحياة من خلال شبكة كلية ومتصلة من العلاقات ، هي حاجة طبيعية وضرورية للوجود الإنساني (الفصل الثاني ص ١١٥) . والحياة ترتكز دائماً على عنصرين : الإظهار والإخفاء ، فهي « تظهر » جزءاً من حقيقتها للإنسان الفرد وتخفي « عنه جزءاً آخر » ، لذلك فإن كل الحقائق الإنسانية ، سواء القديمة منها أو الحديثة ، لا تظهر نفسها لكل الناس بالأبعاد والعلاقات نفسها . ومن هذا المنطلق فإن هايدجر ينظر بعين الشك إلى كل المدارس الفلسفية الإنسانية ، التي تحاول تصوير أو « إعادة تصوير » الحقائق الاجتماعية والتجارب الإنسانية « كما حدثت بالفعل » ، لأنه لا وجود لمثل هذا الزعم . والعملية التفسيرية هي لحظة وجودية خاصة وفريدة ، تعتمد على الحوار الجدلي بين شقين .

التركيب واللون ، ولكنه جاء لمعلم هذه « التوقعات » التشكيلية في لوحته الشهيرة « الجارنيكا » ، التي رسمها عام ١٩٣٧ للتعبير عن مأساة قرية أسبانية وادعة دمرها الألمان تدميراً تاماً في عام ١٩٣٦ . ومن الممكن وصف رائعة بيكاسو من حيث ارتباطها بمؤثرات اجتماعية وتاريخية معينة ، ولكن الوصف يختلف اختلافاً تاماً عن التعليل (الفصل الثاني ص ٨٧ -

٩٠) . إن التنظير يهدف دائماً إلى الوضوح والتوقع ، في حين أن العملية الإبداعية بطبيعتها الخاصة ستظل دائماً حدثاً مبهماً « غير معلل » . لذلك تقدم الباحثة في الجزء الأخير من الفصل الثاني منظوراً مختلفاً لقراءة المصطلح الأدبي :

التأويلية الفلسفية - كما أسماها هانز جورج جادامر - وهو منطلق فكري « غير أيديولوجي » ، لا يقدم أية نظرية نقدية جديدة وتحكم « العلاقة بين الأدب والمجتمع » وإنما يتعامل مع عملية التفسير على أنها لحظة تفاهل شعوري وذمعي خاصة ، غير قابلة للتكرار أو إعادة التركيب . لذلك فإنه لا توجد هناك قراءات « خاطئة » أو خاطئة « ولحي زائف » وأخرى « صحيحة » وعلمية ، لأنه - بطبيعة الحياة الإنسانية نفسها - لا توجد هناك « قراءة واحدة » للوجود الإنساني من حولنا .

التأويلية الفلسفية

Philosophical Hermeneutics

المذهب التأويلي يتعامل مع كل موقف تفسيري ينطوي على « قراءة الطرف الآخر » سواء في تفسير النصوص الأدبية أو القوانين أو الكتب المقدسة أو أي تفاهل يدور في الحياة اليومية . هذا المذهب التأويلي الذي تبناه مارتن هايدجر ، المفكر الوجودي الشهير ، ثم طوره تلميذه هانز جورج جادامر ، يعبر عن اتجاه حديث نسبياً في المجال الفكري الإنساني ، يتسم بالتمرد على المطلقات النظرية التي طالما هيمنت على الجانب الأعظم من المجالات الفكرية الفلسفية والأكاديمية . ولا ينكر المذهب التأويلي الفلسفي أهمية وجود النظريات في حياتنا اليومية والفكرية ، لأن التنظير ، كما يقول هايدجر ، « هو قدرنا » (الفصل الثاني

رسائل جامعية

الفن والحضارة في فلسفة هيغل الجمالية

عرض : رمضان بسطاويس محمد

مجالات مختلفة : فالروح تمر من وجهة نظر هيغل بثلاث مراحل خلال تطورها : المرحلة الأولى هي تطور وهي الفرد ، والثانية هي الظواهر الاجتماعية المختلفة ، أما المرحلة الثالثة فهي مجال الإدراك الذاتي للروح . ويتبنى الفن والدين والفلسفة إلى المرحلة الثالثة . وهذا يعني أن هيغل يسمو بالفن إلى قمة الروح المطلق .

وعلى الرغم من أن جماليات هيغل تنتمي تاريخياً إلى علم الجمال الألماني ، الذي يمر من تطور الذاتية الأوربية في وعيها بذاتها ، ويهدف لتحويلات اجتماعية عدة إلا أن هيغل يجاوز كثيراً من السمات التي يهيمن على أفكار الرومانتيكيين ، فقد وقف موقفاً حاداً ونقدياً من الفردية الرومانتيكية وفلسفة عصر التنوير ورد الفعل الذي حدث بعد الثورة الفرنسية . ويرجع الفضل في ذلك إلى منهجه الجدلي الذي ساعده في تحليل الظواهر الاجتماعية ومنها الفن . لقد نظر هيغل إلى الفن على أنه أحد أشكال الكشف الذاتي عن الروح المطلق ، وعلى أنه إدراك لأهم القضايا ، وتجسيد لتناقضات العصر ، فهو يكتشف من المصالح العليا للروح . وبمكسها في الأعمال الإبداعية . وولغا لتحليل هيغل لأن أعماله جوهرة وشبه تمكس روح العصر والقضايا المطروحة ، ونصير تناقضات المجتمع الراهنة آنذاك .

وبرغم المكانة الكبيرة التي يوليها هيغل للفن في نسقته الفلسفية العام فإنه لا يرى في الفن وسيلة مطلقة للتعبير عن كل القضايا ، فهو يستدرك بأنه لا يمكن للقضايا كلها أن تجد تجسيدا وتجليا لها في الشكل الفني ، ولهذا فهو يخصص الفن في كونه تعبيرا عن الحقیقة في شكل محدّد شموريا ، خلافاً للفلسفة التي تعتمد على المفاهيم . ولذلك يتجسد في الفن ذلك المضمون الذي يحوى في طياته إمكانية تمثيله لنيا لحسب ، ففي مرحلة مبكرة من تاريخ الإنسان كان مضمون الفن مجرداً للغاية ، بحيث يتعدى التعبير عنه إلا من خلال الرموز ، على نحو ما يظهر في الفن الشرقي . والفن عند هيغل ليس تقليداً للطبيعة أو محاكاة لها ، وإنما يتخذها وسيطاً للتعبير عن الجوانب المختلفة للوجود الإنساني ، لكي يدرك الإنسان ذاته ، ويتحرر من وقوعه في أسر الجزئي ، ليصل إلى الكلية في الفن ، التي تستوعب كل التجارب الشخصية لتتحول إلى تجربة إنسانية عامة وشاملة . فالإنسان يدرك ذاته حين يخرج ما في داخله في شكل حسي خارجي ، ولذلك فالشكل الحسي في الفن هو الوسيط الذي ينقذ الإنسان من الجزئي والخاص ومن تفصيلات الحياة اليومية . ويسمونه إلى العام ، لكي ينفذ إلى جوهر الواقع الكلي .

ولذلك فالفن عند هيغل ليس كشفاً للاختلاف

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث رمضان بسطاويس محمد خاتم إلى قسم الفلسفة بكلية البنات جامعة عين شمس ، وموضوعها : « الفن والحضارة في فلسفة هيغل الجمالية » . وقد تكونت لجنة المناقشة من الدكتورة أميرة حلمي مطر مشرفة ، والدكتورة سهر فضل الله مشرفة مشاركة ، والدكتور إمام عبد الفتاح إمام ، والدكتور صلاح قنصوه . وقد حصل الباحث على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى .

أو متعالية على الواقع الإنساني ، وإنما ينظر إليه بوصفه علاقة بين الإنسان والعالم . ولذلك يؤكد الباحث منذ البداية أن هذا البحث ليس بحثاً في الحضارة ، ولكنه بحث في جماليات هيغل ، يبرز الطابع الحضاري والاجتماعي لرويته الجمالية ، لأن الفن عند هيغل هو ممارسة إنسانية يمر بها الإنسان عن نفسه وهو يعيش وسط هذا العالم . ولفظ الحضارة عند هيغل لا يعنى الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للعالم الإنساني فحسب ، ولكنه يشمل أيضا العرف والقانون والأخلاقي والدين ومختلف الجوانب العملية والنظرية للوجود الإنساني التامين . ولهذا فالفن لديه هو تجربة أنطولوجية ، بالإضافة إلى كونه تجربة حياتية . ولذلك يرتبط الفن بالتاريخ الإنساني وتاريخية الوعي أيضا .

ويمكن أن نعد « ظاهريات الروح » مقدمة لمنهج هيغل في الفن ، فقد حلل هيغل في الظاهريات جميع الظواهر الاجتماعية بما هي عناصر في كل واحد ومنهج واحد ، وأظهر تطور هذا المنهج ، وتغيراته الكيفية ، وتناقضاته الداخلية ، بوصفها مصدرا لحركته الذاتية . ومن خلال المنهج الجدلي حلل هيغل الفن وصلته بمختلف أشكال النشاط الإنساني والنشاط المعنوي والمعرفة العلمية والأخلاق والعلاقات السياسية والقانونية ، وذلك بهدف الكشف عن المجالات المختلفة للثقافة الجمالية ووظائفها الاجتماعية المتعددة . وشروط تطورها ، وأفاق هذا التطور .

ويتبنى الفن في نسق هيغل الفلسفي إلى

إن موضوع العلاقة المتبادلة بين الفن والحضارة هو حديث عن مضمون الفن ووظيفته الاجتماعية ، وهو حديث عن قضية تكوين الصفات الروحية لدى الفرد . وعلى الرغم من أن هذه القضية قد بحثت منذ العصور القديمة ، لاسيما لدى أصحاب انحاء علم الجمال السوفييتي الأخلاقي ، فإن أهمية هذه القضية لا تظهر إلا في مراحل التحولات الاجتماعية الكبيرة ، التي تعنى عادة تحولاً جذرياً في جميع العلاقات الاجتماعية والسياسية ، ومن ثم تؤثر هذه التحولات في الإنسان وفي طبيعته وفي ذوقه الجمالي . وهذا ما يتضح في ثقافة الإنسان العربي بعد الإسلام ، ويظهر في ثقافة عصر التنوير في أوروبا . ولذلك تتميز إستراتيجية هيغل بوصفه أحد ممثلي مرحلة التحولات الاجتماعية في أوروبا عن إستراتيجية غيره من الفلاسفة في كونه لا يفصل بين تاريخ الفن وتاريخ الإنسان ، فهما وجهان لعملة واحدة ، تعبر عن تطور الوعي الإنساني بذاته . ولذلك حين يتأمل هيغل إبداعات الإنسان الفنية في مختلف العصور التاريخية ، فإنه يردّها إلى حاجة الإنسان إلى معرفة ذاته والتعبير عن نفسه ، وتلبية حاجات روحية عميقة لديه . إن الفن لديه يعبر عن سمة أساسية من سمات الوجود الإنساني . هي محاولة الإنسان تحقيق ذاته عن طريق تحويل كل ما هو ذاتي إلى كيان خارجي موضوعي .

وقد حرص هذا البحث على إبراز الطابع المميز لجماليات هيغل في عنوان البحث بأن أطلق عنوان « الفن والحضارة » على جماليات هيغل ، ذلك لأن هيغل لا ينظر إلى الفن بوصفه قيمة مفارقة

لا يستطيع أى باحث أن يزعم أنه قادر على تقديم فلسفة هيجل بمفرده في مجالها المختلفة . وقد حاول الباحث في هذا البحث عرض نظرية هيجل الفلسفية في الجمال والفن ، وقصد أن يعتمد على نصوص هيجل ذاتها ، لاسيما كتابه : الإستطيقا - محاضرات في فلسفة الفن الجميل . وسيلاحظ كل من يطلع على البحث أن الباحث قد تجنب قدر الإمكان الاقتباس من شراح هيجل ومن تفسيراتهم فيها يختص بعرض نظريته الجمالية . صحيح أنه قد أفاد من هذه الكتابات لكنه حرص على تقديم هيجل نفسه من خلال كتاباته .

أما عن محتويات البحث : فهو يتكون من مقدمة وسبعة فصول . ففي المقدمة حدد الباحث المقصود بعنوان البحث ، وأنه لا يبدل إلى دراسة الحضارة بما هي موضوع مستقل ، بل يدرس الفن في صورته الهيجلية ، كما بين دوافع البحث وأهميته ومبججه ومصادره الأساسية .

وفي الفصل الأول والثاني تعرض للأسس الفلسفية لجماليات هيجل ، فيبين في الفصل الأول كيف أن الحقيقة هي موضوع الفلسفة الهيجلية ، واعتمد في كتابة هذا الفصل على تصدير « ظاهريات الروح » هيجل ، وبين موقع الفن من النسق الهيجلي بشكل عام . وفي الفصل الثاني بين الباحث الأساس الفلسفي لجماليات هيجل كما يتبدى في التاريخ ، وعرض لمفهوم الحضارة أو التاريخ ، وارتباط هذا المفهوم ببناء ظاهريات الروح ، على نحو ما يتجلى في محاضراته في فلسفة التاريخ . وعرض في هذا الفصل أيضا لنظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح ، حيث كان الفن متحدًا مع الدين . وفي تعقيب الباحث على الفصل الثاني ناقش علاقة الفن بالدين في فلسفة هيجل ، وأبعاد هذه العلاقة .

أما بقية فصول البحث فقد أفردتها لتحليل فلسفة هيجل الجمالية . ففي الفصل الثالث عرض لموضوع ميتافيزيقا الجميل عند هيجل ، فيبين مكانة الفن في نسق هيجل الميتافيزيقي ، ثم شرح مفهوم الفكرة بوصفه أساسا للفن والجمال لديه ، ثم بين موقف هيجل من الجمال في الطبيعة وسماته ، ثم شرح سمات جمال الفن أو المثال عند هيجل .

أما الفصل الرابع فيتضمن سوف هيجل من الاتجاهات الجمالية السابقة ، حيث حدد هيجل موقفه من خلال تساؤله حول إمكانية قيام فلسفة للفن ، وشرحه لطبيعة الفن ، وتحديد الفرق بين فلسفة الفن ونظرية الفن والنقد الفني . وفي الفصل الخامس عرض الباحث لتاريخ الفن عند هيجل في صورة الثلاث : الرمزية والكلاسيكية والرومانتيكية . والحقيقة أن موقف هيجل من المرحلة التي توقف عندها من تاريخ الفن هو موقفه نفسه في نهاية محاضراته في فلسفة التاريخ . وهذا ما أثار تفسيرات عدة ، ولكن يمكن أن نفهم هيجل في ضوء أنه لا يتنبأ بالمستقبل ، بل يعين المكانة التي يحتلها الفن في الحياة الحديثة . ولذلك فهو لا يقول

فهم هذه الأعمال الإبداعية بردها كلية إلى النموذج الغربي يخالف أبسط المبادئ النقدية ، وهو أن الأعمال الإبداعية مظهر يعبر عن تطور الوعي الحضاري للأمة وفهمه لذاته . ولذلك لا يمكن - مثلا - رد أعمال مبدعين عرب مثل إدوار الخراط وصلاح عبد الصبور إلى مبدعين غربيين مثل جويس وإليوت ومالارمه على الرغم من أن الأولى قد تتماثل مع الثانية في البناء والأسلوب ، دون أن نتبين أن جوهر التجربة لدى هؤلاء المبدعين العرب يختلف عن جوهر التجربة الغربية . وتقصد بالجوهر الأسس الفكرية والاجتماعية التي تقوم عليها الحضارة في كل منها ، فالمعمل الإبداعي ليس علاقات رمزية داخل العمل الفني فحسب ، بل هو بصور العلاقة الجدلية بينه وبين الحضارة التي ينتمي إليها . ولذلك فإن دراسة هيجل هي نقي لوجود الازدواجية بين الإبداع والنقد ، والفن والحضارة ، لأنه يؤكد الوحدة الكلية بينهما .

ولا أزعج أن هذا البحث يقدم حلولاً نظرية لمشكلات الفن والإبداع من خلال هيجل ، فهذا يتناقض مع أسس الفلسفة الهيجلية التي ترى أن فلسفة الفن لا تسمى إلى فرض قواعد « ما » على الفنانين في تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه واقعا في الأعمال الفنية . ودراسة هيجل هي نوع من الحوار مع تجربة الحضارة الغربية ، التي تحل الأخر بالنسبة إلينا . ولا يمكن فهم الأنا أو الذات القومية دون فهم الآخر ، فلعل دراسة هيجل أن تكون دعوة لطرح القضايا الجوهرية في الثقافة والجمال . والحقيقة أن كثيرا من إشكاليات الإبداع الفني العربي ترجع إلى الفصل بين النقد في جانبته الإيجابي والأصول الفلسفية لأية نظرية نقدية . ولذا لا بد من تتبع هذه الاتجاهات النقدية في أصولها الفلسفية لفهم سوقها الحضاري والتاريخي والإيديولوجي . وهنا يأتي دور الباحثين في الدراسات الجمالية وفلسفة الفن في فهم هذه الاتجاهات النقدية المعاصرة وتحليلها بشكل لا يفصل بين الجوانب المعرفية والوجودية لأية نظرية نقدية والخطوات الإجرائية في النقد الفني .

ولهذا فإن دراسة هيجل الجمالية تفصح عن الجوانب الفلسفية والإيديولوجية لكثير من الاتجاهات المعاصرة ، لأنه يعد الجذر الأصل لكثير من النظريات النقدية التي قدمها لسوكاتش وجولدمان وأدورنو وبنيامين وماركيز والاحكامات الواقعية . وهذا الأمر ليس خاصا بهيجل وحده ، بل نجده أيضا في النظرية النقدية التي تعتمد على أنطولوجيا هيدجر في اللغة ، وفلسفته في الوجود ، فلا يمكن فهم الدلالة العميقة لهذا النقد دون الرجوع إلى فلسفة هيدجر الميتافيزيقية .

وإذا تساؤلنا كيف يمكن دراسة فلسفة الفن عند هيجل فلا بد أن نشير إلى أن هذا البحث هو حلقة من حلقات الاهتمام بهيجل في اللغة العربية ، وهو استكمال للجهود والدراسات السابقة من قبل : إذ

المزدوج الذي يمزق الإنسان فحسب ، وهو اغتراب الإنسان من نفسه ، واغترابه عن البيئة الاجتماعية أو المجتمع الذي ينتمي إليه ، وإنما هو أيضا تفتح إمكاناته الكامنة فيه ، وهو إدراك نوعي للعالم على نحو تشخيصي محسوس . وهو ليس زينة للحياة ، إنه يخلق أشكالا تعبر فيها الشعوب عن المعنى العميق للحياة . وهنا تساؤل لماذا تقدم بحثا في جماليات هيجل بصفة خاصة ؟ وما مدى حاجتنا إلى هذا ؟ وماذا يضيف ذلك إلى الواقع الثقافي الراهن لدينا ؟

نتبع أهمية البحث في جماليات هيجل من كونه ينظر إلى تاريخ علم الجمال وفلسفة الفن بوصفها حلقات يكمل بعضها بعضا ، وهذا يعني أن دراسة الجمال لديه هي دراسة لتاريخ فلسفة الجمال أيضا . ولهذا فهو لا يفصل بين فلسفة الفن وتاريخ الفن وأشكال الفن ذاتها ومبدااته ، وهذا ما يجعل دراسته مجالا مخصبا للفنان والناقد وعالم الجمال جميعا . ولذلك فإن كثيرا من أفكار هيجل ليست جديدة تماما ، لكن الجدة والعمق عنده يتمثلان في هذا العرض التركيبي الذي يقدمه من خلال فكرة الكلية في الفن ، ومن خلال تحليله لقضايا الإبداع والاغتراب وتطور الوعي في الحضارة الإنسانية . فهو يدرس الفن بما هو نشاط إنساني يعبر عن الحقيقة ، وهو يسعى للإجابة عن سؤال مهم هو : كيف يمكن للفن أن يعبر عن الحقيقة ؟ وهو في إجابته عن هذا التساؤل يكشف عن حقيقة الفن . ولذلك فهو لا يقدم دراسة نظرية خالصة للفن ، بل يجاوز هذا إلى تقديم دراسات تطبيقية لكل فن من الفنون ، وللمسمات الخاصة بكل فن في عصوره المختلفة .

ومن الأسباب التي دفعت الباحث إلى دراسة هيجل هو أن الواقع الثقافي العربي - في السنوات الأخيرة - يشهد عرضا وفيرا لكثير من الاتجاهات الجمالية والنظريات النقدية المعاصرة على نحو يفرى بتطبيق هذه النظريات النقدية في جانبها الإجرائي ، في التعامل مع النصوص والأعمال الإبداعية التي تظهر في الثقافة العربية ، لاسيما تلك الأعمال التي تقوم على أساس جدل بين الشكل والمضمون والحقيقة . إن دراسة هيجل تفيد في فهم هذه الاتجاهات الجمالية والنظريات النقدية ، لأنه أحد الأصول التي تعتمد عليها هذه الاتجاهات ، ولأنه يوضح الجوانب المعرفية والإيديولوجية لكثير من الاتجاهات النقدية ، بالإضافة إلى أن فهم هيجل يساعدنا في فهم البعد الفلسفي والتاريخي للأدوات الإجرائية في النقد الغربي . ولا شك في أن اتجاهات النقد الغربي هي نتاج تطور حضاري وتاريخي ورؤية خاصة للعالم . والناقد العربي حين ينقل هذه الأدوات والاتجاهات النقدية دون أن يلتفت إلى اختلاف الأسس الحضارية والاجتماعية للأعمال الغربية عما نطرحه أعمالنا الإبداعية . ودون أن يلتفت إلى البعد الفلسفي للأدوات الإجرائية في التحليل ، فإنه يتعامل مع إبداعاته العربية بوصفها إبداعات غربية . ومن هنا فإن

موت الفن ، كما أنه لا يقول بتوقف التاريخ عند الدولة البروسية ، ولكن هذه هي المرحلة التي آل إليها التاريخ في عصره .

وفي الفصل السادس تناول الباحث نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية . وترتيب هيجل

للفنون يعتمد على منهجه الجدلي العام ، ونسقه الفلسفي . ولذلك فهو يبدأ بالعمارة ، ثم فن النحت ، ثم التصوير ، والموسيقى ، وأخيرا الشعر بوصفه أسمى الفنون لديه . وهذا الجزء يعبر عن الجانب الموسوعي في فكر هيجل عن

الفنون والإبداعات الفنية .

وفي الفصل السابع تناول الباحث أثر هيجل في الفكر الجمالي المعاصر ، لاسيما لدى كروتشه ، ثم أتبعه بتقدير ونقد هيجل ، ثم ختم البحث بالتأليف العامة .



وثائق

نصوص من النقد العربى الحديث

الضِّيَاء

« الجرائد فى القطر المصرى »
« لغة الجرائد »

نصوص من النقد الغربى الحديث

— مختارات من نقد ت . س . إليوت

— التحليل النصى للشعر

قضية المنهج عند دى . م . لوتمان

الضياء
مجلة
عليه ادبية صحية صناعية

تصدر مرتين في الشهر
لصاحبها

الشيخ ابراهيم اليازجي

قيمة الاشتراك

ستون قرشاً صاغاً في القطر المصري و١٦ فرنكاً في الخارج

السنة الاولى

مصر من سنة ١٨٨٨ - ١٨٨٩

طبع في مصر في مطبعة المعارف * اول شارع القجالة ٧

الجرائد في القطر المصري

الجرائد

في القطر المصري

من ورد الديار المصرية في هذه الايام ورأى ان في القاهرة وحدها ما
ينيف على خمسين جريدة بين يومية واسبوعية وشهرية وغير ذلك ثم قابل
بين حالها اليوم وما كانت عليه من زهاء عشرين سنة حين لم يكن فيها الا
جريدة واحدة هي الجريدة الرسمية تين المسافة التي جازها هذا القطر في
هذه المدة اليسيرة وما حدث في نفوس اهله من النهضة الادبية واقبال
القرآء منهم على المطالعة واقتباس القوائد من خلال السطور وما نجم فيه
واجتمع اليه من الكتاب والمنشئين وانما يجلب الى كل سوق ما يثقي فيها
لا جرم ان هذا من سرب الانتقال الذي قل ان تجد له نظيراً في
تواريخ الامم مما يدلك على وجود الاستمداد القطري في الامة تنزع به الى
قديمها وان منصر تلك النفوس النبيلة والاذهان الثيرة ما زال متسلسلاً في
دماء الخلف كامناً في طبائهم متأهباً للظهور اذا صادف ما ينبه كالنار
تظهر عند الاقتراب . بيد انك اذا تفقدت تلك الجرائد وجدت أكثرها
بيداً عن المنزع الذي تقتضيه حالة القطر غير متلق تلك النهضة بما يرفع
الامة من كبوتها ويقتادها في الوجهة التي هي طريق سعادتها وفلاحها لان
أكثرها على تعدد نزعاتها واختلاف مذاهبها لا خطة لها الا احاديث السياسة
ومزاعم اربابها تتلو على القرآء في هذا القطر ما يتحدث به في مجالس لندرا
وبرلين وما يقرص به سياسيو باريز وپترسبرج ونقص عليهم تفاصيل

الضياء

المواقع الحربية بين الصين واليابان وشروط الصلح بين اسبانيا والولايات المتحدة الى غير ذلك مما لا يهم المضرب في حاله الحاضرة الوقوف على شيء منه ولا هو في شيء من حاجاته ومصالحه فضلاً عن ان هذه المباحث انما هي من غايات المدنية لا من مبادئها وانما تتلقاها الامة بعد ان تستوفي قسطها من ضروريات العلم وتستعد لتفهم ما يلقى اليها من ذلك بعد معرفة المقدمات التي تفيد تصوّره . وبالنسبة لشيء ما الذي يقع في ذهن العاقل من مكاشفته بأسرار الممالك وسياسات الدول وافكار الوزراء والقواد وهو لم يسمع من امر تلك الممالك الا بأسمائها ولم يقف على شيء من تواريخها وسائر احوالها وكيف يستطيع ان يتتبع وقائع حرب بين امتين وهو لا يعلم موقع بلادها من الارض واذا سردت عليه أسماء بعض الاماكن التي حدثت فيها تلك الوقائع لم يعلم في اي البلادين هي وهل هي أسماء شعور ام جزر ام سفن ام قواد

ثم على تسليم ان ذلك كله سائح وان المقصود به الفقه المتدور من الامة وهي اقل من القليل فما الداعي الى وجود عشرات من الجرائد تكرر الخبر الواحد مع وحدة المشتركين في أكثرها على ما هو معلوم واي منفعة للدوق وداع لكساد الصحف وسقوط الرغبة في مطالعتها اعظم من ان يرى المطالع الخبر الواحد في جريدتين او ثلاث او خمس وكثيراً ما يكون ذلك الخبر بالمباراة الواحدة لانه في جيمع من مرب عن جرائد الاجانب حتى ما يتعلق بسياسة القطر نفسه . . ولا نقول ذلك على جهة التنديد بجرائدنا ولا كتابنا ملومون فيه لما هو معلوم من بعد مواقفهم عن المراكز

الجرائد في القطر المصري

السياسة بل خروج البلاد بأسرها عن معتك اهل السياسة العامة والخاصة والقضاء عليها بان تكون تبعاً لما يراد بها لا لما تريد . . بل في اوربا نفسها لا تجد من اقطاب السياسة في اصحاب الجرائد وغيرهم الا نفراً معدودين ممن ترشحوا لها ونشأوا على دراستها وانفقوا ايامهم في مخالطة اهلها والوقوف على ابواب مجالسها مع تلقن اسرارها من دهاقتها واصحاب العقده والحل فيها ولذا ترى كلمة الجريدة المعتبرة منها يرت صداها في مسامع كبراء الارض واعاظم ملوكها ووزرائها لعلهم بانها صادرة من مقام هو وراء مقام كاتبها واسمى منه كثيراً ، فما الذي يبلغ اليه كتابنا من مثل ذلك وما عسى ان يكون علم السياسي منا ورأيه وهذه اخبار النظارات وهي بين ظهرانهم لا يكادون يتلقون بالنبأ التافه منها الا استراقاً او استشفافاً من وراء حجاب وهذه اخبار مواقع السودان وهي متصلة بمصر وفيها جيش مصر واموالها تتناولها جرائدنا عن جرائد انكلترا او غيرها فلا تصلها الا بعد ان تقطع البر وتخوض البحر وتأتيها عن طريق هو ابعد من السودان بمراحل . فاذا كان هذا الشأن في السياسة الخاصة واخبار وقائع القطر وما جاوره وهي تهتم كل فرد من افرادها فما الظن بسياسات الدول المغام والممالك القصية واي مجال لنا فيما ينوي منها سياسيو اوربا وما يقدرونه من تصرفها في انحاء المعمور وما يخططونه منها للمستقبل وفي بيد الاقطار

ثم اين نصيب العاتي من تلك الجرائد وعليه اكثر رواجها وحزبه هو العدد الاكثر من مشتركها وهل يكتفي منها بما تسرده بعد ذلك من خبر زفاف اونمي وما يقع في البلاد من قتل او سرقة وما يتوخاه

الضياء

الكاتب او المكاتب من اطراء بعض ذوي الشأن لفرض في النفس او
 الوشاية ببعض المستخدمين حقاً او زوراً او الاعلان بنقل حانوت فلان
 وضياع ختم فلان او ما أولع به بعض تلك الجرائد من نفث سموم التعصب
 والشقاق . . اين الكلام فيما ينبغي ثروة البلاد والبحث فيما تصلح به عناصر
 تربتها ويزكو ما فيها من زرع وضرع ومتى رأينا فيها حصاً على احياء
 الصنائع او كلاماً في بعض فروعها او ترغيباً للمتمولين في انشاء المعامل
 والاستغناء بها عن المصنوعات الاجنبية . ثم اين الفصول المطولة في تهذيب
 اخلاق العامة واصلاح آدابها وعوائدها على كثرة ما فيها من الفساد
 والموبقات والتنبيه على ما الفتته من سوء التربية الحسية والمعنوية مما فشت
 به المناهات والآفات وتفاقت الرذائل والمنكرات ومن تصدى لتتوير
 اذهابها بما يكشف عن بصائر ظلمات الاوهام والاضاليل وما رسخ في
 عقولها من الحرافات والاباطيل التي يتناولها الخلف عن السلف حتى صارت
 كالحيون الاعجم او اضل سبيلاً

لكنك تجد كل ما هناك من الخلل في احوال الامة والفساد في
 اخلاقها وآدابها مسكوتاً عنه لا تكاد تذكره الجرائد الا عندما تلتطخ وجوهها
 بشيء من سيئات بعض الجبللة وما يجري على ايديهم من المنكرات والفطامع
 ثم لا تجرئ له من بعد ذكرها ولا تنبهه لشيء تدخله على نفوس قرائنها
 وتدعوهم للتنبيه اليه والتضافر عليه سوى ما أومأنا اليه قبل من الطامة
 التي سال سيلها في البلاد وامتدت بها اعراق الشر والفساد الا وهي ما
 أولع به بعض الصحف الحالية من دس روح الشقاق في صدور الامة

الجرائد في القبط المصري

وايقاد نيران التعصب الديني الذي هو احدى آفات الشرق بل اعظم اسباب ما لحق به من الدمار والاضمحلال ومنبع ما انبثق عليه من الشؤم والوبال كأن تلك الصحف لم تجد في كل ما ذكرناه من المفاصد الحقيقة بالبلاد ما هو حقيق بان تتداركه بالتعديل والاصلاح سوى هذه المصافاة بين القلوب ترميها بالمنافرة والشقاق وهذه الهوادة في الدين تبدلها بالتعصب والتحمس على ما بين القوم من التلازم والجوار وعلى ما ببعضهم من الجهل والتهور وأنهم ليس عندهم من معرفة حدود الدين والاثمار باوامر العقل ما يقف بهم عند حد الرفق والاعتدال وكأنها لا ترى في كل ما ناب البلاد من التأخر والوهن والتهافت في دركات الخمول والهوان والانتفاس في ردغات الذل والقمقور مصرفاً لتلك الاقلام عن هذا السبيل الذي يزيد الامة على وهنها وهناً ويفت في اعضاء جامعتها ويوهن ركن اتحادها ويفصم عروة اجتماعها ويقذفها في هوة الحراب . قدست هذه الآفة في صدور السواد الكبير من اهل هذه الديار على كونه من سنوات قلائل وبعبارة اخرى من قبل انتشار تلك الجرائد بينهم كانوا غافلين عن هذه المفسدة لا يعرف احدهم الا ما يمالجته من تربة ويبدؤه من زرع ويريه من حيوان ويأوسيه اليه من مسكن وعيال ويرى جاره فلا يتوهم فيه الا الانس والمصافاة والتماون على الدهر حتى جاءهم من حرك فيهم ذلك الساكن ثم لم يزل به يوماً بعد يوم وشراً اثر شهر حتى عصفت اعصاره في القلوب وثار غباره في العيون فاظلم به الجو بين الرجل وجاره ونقارض القوم بينهم النظر الشرر واستحكم بينهم الشنآن على غير جناية ولا اثم واصبح لبعضهم عند البعض ثارات لا يملكون

الضياء

ما هي وان شعروا منها بحزازاتٍ لا تُشفى وجراحٍ لا تبرا
ومعلوم ان للجراند أثبت تأثير في نفوس قراءها لانها الجليس الدائم
والمشير الملازم يقرأها الرجل في ناديه ويأنس بها في خلوته ويختلف اليها
في اوقات فراغه ويتكرر عليه حديثها في كل يوم حتى تنطبع حروفها في
مخيلته وترسم الفاظها على اسلة لسانه فاذا تكلم نطق بما تتلو عليه واذا
تناجت خواطره لم يمر بها الا ما تلقن من اقوالها الى ان تنتفش خطتها في
صفحة اعتقاده ويسترسل اليها برأيه وهواه ولا سيما اذا لم يسبق اليه من
العلم ما يزاحم آراءها ولم يكن بين يديه ما ينصرف الى تلاوته دونها بحيث
تكون هي المورد الوحيد الذي تستمد منه بصيرته فان ما يرد عليه منها
يمتزج باجزاء نفسه ويرسخ فيه رسوخ طباعه حتى يصير من الضروريات
التي لا تقبل الزوال ولا تترضا الشبهات

وهذا الذي ذكرناه هو الغالب على اهل هذا القطر لما انهم قوم
غالبهم على الفطرة لم يقفوا على شيء من احوال الامم وسياساتها وادابها
الاجتماعية فاذا وقع الى احدهم حديث احدى الجراند كان ذلك اول ما يخرج
اليه من المباحث المتداولة بين اهل طبقات المجتمع ولطوئه من أداة الحكم
في صحة ما يلقى اليه مع اعتقاده العلم والاخلاص في كاتب تلك الجريدة لا
يتوقف عن الاسترسال الى ما يتلوها فيها من غير ان يتطرق اليه ادنى ريب
وحيثذ فن البديهي ان ما انطوت عليه تلك الجريدة ان كان خيرا ثبت
ذلك الخير في طبائع قارئها واقتبسته ملكاتهم وتمثلت صورته في نفوسهم
واخلاقهم وافعالهم فكانوا محلا للخير وقدوة له بين مواطنهم واهل طبقتهم

الجرائد في القطر المصري

والأكانت هي الشر المحض والبلاء الفاشي تقذف بمريديها في مهاوي الشر
وتقتادهم في شهاب النفي والضلال وكانت كالجرب في الامة يمدى بعضها
بعضاً . فليراقب كتابنا الله فيما يملون على الامة وليعلموا ان ما يخطونه في
خلواتهم انما يجرون به اقلامهم على صفحات قلوب تنطبع فيها كلماتهم
بحروف لا تمحى فليكن ما يطعمونه فيها للخير وليكونوا من هداة الامة
الى الصلاح ليحسن اثرهم فيها ولا تلزمهم تبعها يوم لا ينفع مال ولا بنون
وزد على ذلك ما تراه في بعض صفحات الجرائد عندنا من المثالب
الشخصية والوقوع في الاعراض والتناول على الاحساب والخروج الى الشتم
والبذاء مما يفسد الاخلاق ويودي بالآداب ويهتك حجاب الحشمة
ويجرتى الاغرار والسفهاء على مقامات كبراء الناس وذوي الحرمات منهم
ومعلوم ان الجرائد انما وضعت لتكون خادمة لمصلحة الجمهور لا لما رب
اصحابها وانما يشترك فيها المشترك لفائدة يتناولها او ادب يستمده لا ليتخذها
نسخة للمعانيب والنقائص ولا ليكون مشايخا لكتابها في اهوائهم يجتذبه
حيث شاء وشاءت اغراضه وانما ذلك باب من ابواب التحرير والتدليس
فضلاً عن كونه مضرًا بالجرائد عامة صاذاً للقرآء عن اقتباس ما فيها من
القوائد بما يبعث في نفوسهم من النفور عنها والاعراض عن مطالعتها فتبور
بذلك المصلحة المقصودة منها وفضلاً مما فيه من اسقاط حرمة هذه الحطة
الشريفة التي من اخص مزاياها ان تكون قيمة على الآداب العمومية ذائدة
عن الاحساب والاعراض كما انها قيمة على الاحكام ذائدة عن المصالح
والحقوق . بل لا جرم ان مثل هذه الصحف تمد لطلحة عار على الامة

الضياء

باسرها لما لا يخفى من ان الجرائد عند كل قوم تُتخذ عنواناً على منزلتهم من العلوم والآداب والاخلاق والعادات لانها المرآة التي تتجلى فيها صور هذه المعاني كلها وتمثل بها درجة الكاتب والقارئ جميعاً لان الكاتب انما يكتب على مكانة علمه وذوقه وانما يختار من الباحث ما يعلم انه يقع من قارئه موقفاً مقبولاً والآ سقطت جريدته من نفسها فقضي عليها بالاهمال ولا نذكر هنا الجرائد التي نزعَت عن هذه المناحي كلها الى ما لا يُعرف له منحي من الخلط والهديان والتكلم بالفاظ السكارى والحشاشين مما لم يسبق له ضرب في شيء من بلاد الله ولا سمع ان مثل ذلك الكلام مما يُكتب ويُطبع ويُشر وتباع الالوف منه في كل اسبوع الا في هذه البلاد بلاد الفرائب الا انما على كل حال اقل شراً من بعض الجرائد التي مرت الاشارة اليها وان كانت خالية من المنافع

والحاصل ان الجرائد بما هي عليه من كثرة الانتشار والتداول بين ايدي القراء وتواصل ظهورها على الايام تعد من اعظم العوامل واثبتها اثر في اخلاق المجتمع وعوائده ومعارفه وعقائده وطبقات مداركه حتى في لغته ووجوه التمييز عنده لانها بتكرارها على الذهن واللسان ترسخ عبارتها في ملكة قارئها كما ترسخ خطتها الممنوية في معتقده حتى انه اذا رام الكتابة نزج بها الى اسلوب الجريدة التي ألف مطالعتها وربما قلدها عن غير قصد. بل قد رأينا اصحاب الجرائد انفسهم لكثرة ما يطالع بعضهم جرائد بعض قد تماوروا انفسهم بينهم وقلد بعضهم بعضاً حتى في اللحن والخطأ بحيث لا تصاد تجد كلمة محدثة او تركيباً جديداً في واحدة من تلك الجرائد الا

تجده بعد ايام قد انتشر في سائرهما وألحق بتمايرها الخاصة مما اصبحت فيه تلك الجرائد في كثير من الفاظها واصطلاحاتها لغةً بحالها وانتشر كثير من الفاظها على السنة العامة فيما يخوضون فيه من مباحثها. وهذا ولا ريب من جملة الآفات التي ينبغي تلافيها لمعوم البلوى بها وسنذكر من ذلك الشيء بعد الشيء فيما يأتي من اجزاء هذه المجلة ان شاء الله

على اننا لا نعم القول في شيء مما ذكرناه في هذه المقالة فان بين كتاب جرائدنا من الافضل ورجال العلم والاخلاص من يرتفع بهم قدر الصحف ويحق الانتفاع بمسطورهم لولا ان فيهم قوماً من المتطفلين على مقامها العائنين في الامة بفساد آدابهم وزين خطتهم ممن كدروا مشربها واستقطوا منزلتها وكانوا عتبةً في طريق نفوذها وعلو كلمتها. ولقد سرنا وإيم الله ما انتشر في جرائد هذه الايام من ان الحكومة عندنا تنوي سن قانون للمطبوعات يتناول الجرائد على الخصوص ويقيّد اقلام العابثين بشرفها وآداب الامة ولا ريب ان التقييد في مثل هذا المقام خير من الحرية فمضى ان تتمحض بمذ ذلك للخير وتعتصب على ما يرفع شأنها بين القراء وفي عيون الحكومة نفسها فلا تكون مهلة كما هي ليومنا الحاضر والله الهادي الى السبيل السواء.



الجزء التاسع

الضياء

١٥ يناير ١٩٢٢

لغة الجرائد

تقدم لنا في الجزء الاول من هذه المجلة كلام في بيان موضع الجرائد من الامة وما لها من التأثير في مداركها واذواقها وآدابها ولقمتها وسائر ملكاتها ولا سيما مع كثرتها وانتشارها في عهدنا الحالي حتى اصبحت بحيث تصدر الالوف منها كل يوم وتوزع بين ايدي القراء فيتناول كل قارئ منها على حسب وسعه واستعداده . وليس من ينكر ان ذلك كان سبباً في انتشار صناعة القلم عندنا وتدريب الكتاب على اساليب الانشاء واقتباسهم صور التراكيب المختلفة واحياء كثير من اللهجة الفصحى حتى بين عامة الكتاب مما آذن بانتعاش اللغة من كبوتها واحيا الآمال في عودها الى قديم رونقها . بل اذا تفقدت الجرائد انفسها وجدتها قد انتقلت الى طور جديد من الفصاحة وجزالة التعبير كما تتبين ذلك من المقابلة بين حال الكثير من جرائدنا اليوم وما كانت عليه عامة الجرائد منذ نحو عشر سنوات او دونها والفضل في ذلك ولا شك عائد الى هذه الكثرة نفسها بما نشأ عنها من المباراة بين الاقلام وازدهام القرائح في حلقات السبق فضلاً عما تهيأ بها من انتشار اسلوب الفصاحة ورسوخ ملكة الانشاء .

بيد اننا مع ذلك كله لا نزال نرى في بعض جرائدنا الفاظاً قد شذت عن منقول اللغة فأُزيلت في غير منازلها او استعملت في غير مناصها فجاءت بها العبارة مشوهةً وذهبت بما فيها من الرونق وجودة السبك فضلاً عما يترتب على مثل ذلك من انتشار الوهم والخطأ . ولا سيما اذا وقع في كلام

لغة الجرائد

من يوثق به فتتسأله الأعلام بغير بحث ولا تكبر . ولا يخفى أن الغلط في اللغة أقبح من اللحن في الأعراب وأبعد عن مظان التصحيح لرجوعها إلى النقل دون القياس فيكون الغلط فيها أسرع تفشيًا وأشد استدراجاً للسقوط في دركات الوهم . والمعجب هنا أنك كثيراً ما ترى أناساً من متقدمي الكتاب وذوي القدم الراسخة في اللغة والأدب ينشدون أحياناً على التقليد وربما قلدوا من هو دونهم من أصاغر أهل الصناعة حتى فشا النقل بين تلك الطبقات كلها وأصبح كثير من الفاظ الجرائد لغة خاصة بها تقتضي معجاً بحالها . ولما كان الاستمرار على ذلك مما يخاف منه أن تفسد اللغة بأيدي أنصارها والموكول إليهم أصر إصلاحها وهو الفساد الذي لا صلاح بعده رأينا أن نفرّد لذلك هذا الفصل نذكر فيه أكثر تلك الالفاظ تداولاً وننبه على ما فيها من بيان وجه صحتها من نصوص اللغة وفي يقيننا أن رصفاءنا الأفاضل يتلقون ذلك منا خدمة إخلاص لهم لا نقصد بها إلا المحافظة على اللغة وصيانة أعلامهم من مثل هذه الشوائب مع كفايتهم مؤونة البحث والتنقيب في كتب اللغة على ما هو معلوم من وعورة مسلكها وشكاسة ترتيبها مما كان ولا شك هو السبب في تجاهلهم عن مراجعتها واستنبات صحة تلك الالفاظ منها والله نسأل أن يوردنا جميعاً موارد الصواب بفضل عز وجل وحسن تسديده

فإن تلك الالفاظ لفظة التعوير التي لم يبق كاتب جريدة ولا مؤلف كتاب إلا وردت في كلامه ماثلة من المارر يريدون بها معنى التنقيح والتعديل والتهديب وما جرى هذا المجرى وذلك في الكلام على الشروط

الضياء

والمعاهدات والاحكام واشباهها . ولم ترد هذه اللفظة في شيء من كتب اللغة
بمعنى من هذه المعاني انما التحوير في اللغة بمعنى التبييض يقال حوّر الثوب
اذا قصره وبيضه ومنه الحواري للدقيق الابيض وهو لباب البر واجوده
واخلصه وقد حوّر الدقيق اذا بيضه وغالب الفاظ هذه المادة يرجع الى
معنى البياض فما ضرر لو استعملوا في مكان هذه اللفظة احدي الكلمات التي
ذكرناها في مرادها

ومن ذلك قولهم تقدم اليه بكذا ينون رغب اليه فيه وسأله قضاءه
وانما يقال تقدم اليه بمعنى اوعز اليه وأمره تقول تقدم الامير الى عامله ان
يفعل كذا وكذا فهو على عكس المعنى الذي يريدونه كما ترى

ومن ذلك قولهم شكر له على احسانه وشكر لاحسانه وشكر له
لاحسانه صور لا تكاد تتعداها كتابات الاكثرين وكلها حائذة عن
الصواب . قال في تاج العروس شكره وشكر له . . وشكرت الله وشكرت
لله وشكرت بالله وكذلك شكرت نعمة الله وشكرت بها وفي البصائر
للمصنف . . يقال شكرته وشكرت له وباللام افصح . اه . وفي لسان
العرب قريب منه وهو لا يخلو من ابهام وقصور واحسن منه واوضح
تفصيلاً ما جاء في الاساس قال شكرت لله نعمته واشكروا لي وقد يقال
شكرت فلاناً يريدون نعمة فلان . . اه . فلمن من صريح عبارته ان الشكر
يمدّ الى المشكور له اي المنعم باللام والى المشكور به اي النعمة بنفسه
تقول شكرت لزيد صنيعته بجر الاول ونصب الثاني وهو الاشهر في اصل
استعمال هذا الحرف ثم يجوز لك ان تحذف احد المتعلقين فتقول شكرت

لغة الجرائد

لزيد وشكرت صنعة زيد ويجوز ان تقول شكرت زيدا على تقدير مضاف محذوف اي صنعة زيد . واما تعديته الى المشكور به بلي فيجوز على تضمين الشكر معنى الحمد وحيث انتمتع اللام فتقول شكرته على احسانه كما تقول حمدته على احسانه للمطابقة بين الاستمالين . فتأمل

ومن ذلك قول بعضهم مرق الكتاب اربا اربا وقطع الجبل اربا اربا اي قطعة قطعة واكثرهم يقرأها اربا اربا بفتحين وليس شيء من ذلك بصواب انما يقال قطعت الذبيحة اربا اربا بكسر الهمزة وسكون الراء اي اربا اربا ومعنى الإرب المضوف هو خاص بما له أعضاء ولا يجوز استعماله للكتاب والجبل وامثالهما . واما الأرب بفتحين فمعناه الحاجة

ومن ذلك قولهم خرج فلان عسارى يوم كذا يريدون وقت العصر واكثر ما سُمعت اللفظة في قرأتهم بضم العين وفتح الراء على مثال قسارى وخزائى ولا وجود لهذه اللفظة في كتب اللغة ولعل اول من قالها اراد ان تكون بفتح العين وكسر الراء وتشديد الياء كأنها جمع عصرية من قول العامة جتته عصرية النهار كما يقولون جتته صبحية وظهريه وكل ذلك لم يرد شيء منه في استعمال العرب

ومن ذلك قولهم اوجبني الى كذا اي الجاني اليه واضطرني وانما يقال اوجبت الامر ولا يقال اوجبت الرجل فالصواب اوجب علي كذا ومثله قولهم اعلنت فلانا بالامر على حد اعلته به مثلاً وانما يقال اعلنت الامر وبالامر اي اظهرته وقد اعلنته لفلان كما تقول اظهرته له ويقال ايضا اعلنته اليه كما يؤخذ من عبارة لسان العرب

الضياء

ومن ذلك قولهم تولج فلان الامر اي تولاه وما نحسبهم الا ارادوا
 هذا اللفظ الاخير بينه اي لفظ تولاه فأبدلوا من الفه جيماً وهو من
 غريب التحريف . فاما تولج فمعناه دخل مثل ولج المجرّد
 ويقولون اشار عليه بكذا فانصاع لمشورته يمنون انقاد واطاع ولا
 وجود لذلك في اللغة لكن يقال انصاع الرجل اذا انقل راجعاً مسرعاً وفي
 الاساس انصاع القوم اذا مروا سراعاً وفي اللسان صاع الشيء يصوعه صوعاً
 فانصاع اي فرقة فتفرق لم يجى في هذا الحرف غير ذلك (ستاتي البقية)

كما بجانه و مرکز اطلاع رسانی
 بنیاد دایرة المعارف اسلامی

— لغة الجرائد —

(تابع لما في الجزء السابق)

ومن ذلك قولهم عهد إليه امر كذا فيستعملون عهد متعدياً بنفسه والصواب تعديته بني قال في لسان العرب ويقال عهد اليّ في كذا اي اوصاني .. ومنه قوله عز وجل الم اعهد اليكم يا بني آدم يعني الوصية والامر والمهد المتقدم الى المرء في الشيء .. اه .. وقد علمت معنى التقدم في عمله

ومن ذلك قول بعضهم ينبغي عليك ان تفعل كذا فيعدونه بعل لظنهم انه بمعنى يجب وليس كذلك لانه في الاصل مطاوع بني الشيء بمعنى طلبه فكانه قيل ينطلب لك وان كان لا يجوز ان يقال انبني وانطلب بهذا المعنى ولكنه من الالفاظ التي جرت كذلك على ألسنة العرب وألزمت وجهاً من الاستعمال لا تتعداه . وهو يستعمل عندهم بمعنى يجوز ويصلح ويتيسر ولم يسمع عنهم الا موصولاً باللام ومنه لا الشمس ينبغي لها ان تدرك القمر وما علمناه الشمر وما ينبغي له . ولا يكاد يستعمل الا بصيغة المضارع كما رايت ولذلك يده أكثرهم من الافعال الغير المتصرفه

ومن هذا القبيل قولهم هذا العمل يقتضي له كذا من النفقة وقد جُمعت له الاموال المقتضية فيستعملون هذا الحرف لازماً بمنزلة يجب وهو لا يستعمل كذلك البتة لان اقتضى هنا بمعنى طلب يقال افعل ما يقتضيه كرمك اي ما يطالبك به كما في الاساس . فالصواب ان يقال هذا العمل يقتضي كذا من النفقة باستعمال الفعل متعدياً مسنداً الى ضمير العمل وقد

لغة الجرائد

جُمِعَتْ لَهُ الْأَمْوَالُ الْمُقْتَضَاةُ بِصِغَةِ اسْمِ الْمَفْعُولِ
وَمِثْلُهُ قَوْلُهُ هَذَا الْأَمْرُ قَاصِرٌ عَلَى كَذَا أَيْ مَقْصُورٌ عَلَيْهِ لَا يَتَعَدَاهُ
إِلَى غَيْرِهِ فَيَسْتَعْمَلُونَ هَذَا الْحَرْفَ لَازِمًا أَيْضًا لَا تَكَادُ تَجِدُهُ فِي كَلَامِهِمْ إِلَّا
كَذَلِكَ وَهُوَ غَرِيبٌ . قَالَ فِي لِسَانِ الْعَرَبِ قَصَرْتُ نَفْسِي عَلَى الشَّيْءِ إِذَا
حَبَسْتُهَا عَلَيْهِ وَالزَّمْتَهَا إِيَّاهُ . . . وَقَصَرْتُ الشَّيْءِ عَلَى كَذَا إِذَا لَمْ تَجَاوِزْ بِهِ إِلَى
غَيْرِهِ يُقَالُ قَصَرْتُ اللَّفْحَةَ عَلَى فَرْسِي إِذَا جَعَلْتُ دَرَّهَا لَهُ وَنَافَقَةً مَقْصُورَةً
عَلَى الْعِيَالِ يَشْرِبُونَ لَبْنَهَا . اهـ

وَيَقُولُونَ فَلَانٌ مِنْ ذَوِي الشَّهَامَةِ يَعْنُونَ الْمَرْوَةَ وَعِزَّةَ النَّفْسِ وَلَيْسَ ذَلِكَ
فِي شَيْءٍ مِنْ كَلَامِ الْعَرَبِ وَلَكِنَّ الشَّهْمَ عِنْدَهُمُ الذَّكِيَّ الْمُتَوَقِّدَ الْفَوَادِ وَيَجِيءُ
بِمَعْنَى السَّيِّدِ النَّافِذِ الْحَكِيمِ فِي الْأُمُورِ وَقَالَ الْفَرَّاءُ الشَّهْمُ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ
الْحَمُولُ الْجَيِّدُ الْقِيَامُ بِمَا حُمِّلَ وَكَلَهُ بِمَعْنَى الْمَعْنَى الَّذِي يَرِيدُونَهُ كَمَا تَرَى
وَقَرِيبٌ مِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُمْ فَلَانٌ طَاهِرٌ الذَّيْلُ يَرِيدُونَ أَنَّهُ خُلِّفَ النَّفْسِ
مَنْزَعَةً عَنِ الْمَطَامِعِ الدُّنْيَا وَالْمَكَاسِبِ الْمَقْوُوتَةِ وَلَا مَعْنَى لَطَهَارَةِ الذَّيْلِ هُنَا كَمَا
لَا يَخْفَى وَلَكِنَّ هَذِهِ الْكُنَايَةَ مَعْنَى آخَرٍ لَا يَخْفَى عَلَى اللَّيِّيبِ وَمِثْلُهَا هُوَ عَنُوفٌ
الْمُتَزَوِّجُ الثِّيَابِ وَطَاهِرُ الْحُجْزَةِ وَطَيِّبٌ مَعْقِدُ الْإِزَارِ قَالَ النَّابِغَةُ

رَقَاقُ النِّعَالِ طَيِّبٌ حُجْرَاتُهُمْ يَحْيَوْنَ بِالرِّيحَانِ يَوْمَ السَّبَاسِ
وَيَقُولُونَ غَصْنٌ يَانِعٌ أَيْ نَضِيرٌ أَوْ رَطْبٌ وَكَذَا زَهْرَةٌ يَانِعَةٌ وَرَوْضٌ يَانِعٌ
وَلَا يَأْتِي يَانِعٌ بِهَذَا الْمَعْنَى إِنَّمَا يُقَالُ ثَمَرٌ يَانِعٌ وَيَنْبُوعٌ أَيْ نَاضِجٌ وَقَدْ يَنْبُوعُ الثَّمَرُ
وَيَانِعٌ إِذَا ادْرَكَ وَحَانَ قَطَافُهُ وَالْيَانِعُ أَيْضًا الْأَحْمَرُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَثَمَرٌ يَانِعٌ إِذَا
لَوَّنَ . وَمِنْ الْغَرِيبِ أَنَّ هَذَا الْوَمَّ وَرَدَ فِي كَلَامِ أَنْاسٍ مِنَ الْمُتَقَدِّمِينَ وَمِنْ

الضياء

وهم فيه الحريري صاحب درة النواص قال في المقامة النصيبية « وكان يوماً
حامي الوديقة يانع الحديقة » وفسر الشريشي يانع الحديقة بقوله « ناعم
الروضة » وجاء للشريشي أيضاً في خطبة شرحه « ولم يزل في كل عصر
من حملته بدر طالع وزهر غصن يانع » . ومن كلام القاضي شهاب الدين
ابن فضل الله « حتى تدفق نهره وياض زهره » رواه صاحب فوات الوفيات
وقال الصفدي

يا من حواه اللحد غصناً يانعاً وكذا كسوف البدر وهو تمام
وهو كثير في كلامهم ووقوع مثل هذا من امثال هؤلاء الاثمة في منتهى الغرابة
ويقولون اخذت بناصر فلان يمنون اخذت بيده ونصرتة وهو غير
مسموع عن العرب ولا يظهر له وجه في اللغة
ومثله قولهم فعلت هذا لصالح فلان اي لمصلحته ومنفعته وهذا
الامر من صالح وهي الصالح ولم يأت الصالح في شيء من اللغة بهذا المعنى
وانما هو من كلام العامة

ويقولون انهم بفلان من رجل اي نعم الرجل هو فيأتون به على صيغة
أفعل على حد اكرم به مثلاً ومنهم من يجمع بينهما يقول انهم به واكرم وهي
من العبارات الشائعة على ألسنة العامة . ومعلوم ان انهم به صيغة تعجب فهو
بمعنى ما أنعم كما ان أكريم به بمعنى ما أكرمه . وحينئذ فاشتقاقه من
النعمه او النعمة لا من نعم التي هي فعل مدح لان هذه من الافعال
الجامدة التي لا تُبنى منها صيغة التعجب
ويقولون ارفقته بكذا وجاء مرفوقاً بفلان وارسل الكتاب برفق

فلان اي برفقته وكل ذلك بعيد عن استعمال العرب لان فعل الرفقة لا يتجاوز المفاعلة وما في معناها يقال رافقته ورافقنا وارتفقنا ولا يقال ارفقت فلاناً بفلان ولا رفقته به . على ان المرافقة لا تكون الا في السفر فان اريد مطلق الصحبة قيل اصحبته الشيء واستصحبتُه كتابي

ومن ذلك قولهم يخال لي ان الامر كذا بفتح الياء او ضمها على ان الفعل مجرد او من باب افعال مبنيًا للمجهول وكلاهما غير صواب لان خال المجرد لا يكون الا متمدياً نقول خلت الامر كذا ولا نقول خال لي الامر وأخال لا يكون الا لازماً نقول أخال الامر أخالاً اذا اشتبه والتبس وهو امرٌ مُخِيل . والصواب يُخِيل الي ان الامر كذا من باب التفعيل وقد خِيل الي انه كذا بالبناء فيهما للمجهول

ويقولون احطته علماً بالامر اي انهيته اليه واعلمته به فيجعلون هذا الفعل متمدياً وهو لا يكون الا لازماً يقال احطت بالامر واحطت به علماً لم يُسمع فيه غير ذلك

(ستأتي البقية)

١٥ فبراير ١٨٩٩

الضياء

الجزء الحادي عشر

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون حافة الوادي فيشددون الفاء ويجمعونها على حفاني وصوابها حافة بالتخفيف والمشهور في جميعا حافات على لفظ المفرد وتجمع ايضاً على حيف بالكسر^(١) مثل عادة وغيد ومن الاول الحديث عليك بحافات الطريق . وربما قالوا في جميعا حوافي كأنهم جمعوا حافية وهو كذلك مسموع من بعض عامتنا وقد ورد في شعر الطرماح رواء صاحب لسان العرب ثم قال فتربانه جمع حافة ولا ادري وجه هذا الا ان تجمع حافة على حوائف كما جمعوا حاجة على حوائج وهو نادر عزيز ثم نُقِلَ

ويقولون فلان حميد النوايا يريدون النيات جمع نية وانما النوايا جمع نوية مثل الطوايا جمع طوية ولم ترد النوية في شيء من كلامهم بهذا المعنى

(١) قال في لسان العرب بعد ذكر الحافة والجمع حيف على القياس وحيف على غير قياس وضبط الاول في النسخة المطبوعة في بولاق بكسر ففتح والثاني بكسر فسكون وهو مقتضى صنيع المرتضى في تاج المروس . والظاهر العكس كما اشرنا اليه بالرسم لان جمع حافة على حيف بكسر ففتح ليس في شيء من القياس لما ان حافة في تقدير فعلة بالتحريك وقلة لا تجمع على فعل ولكنهم جمعوها على حيف بكسر فسكون بناءً على ان اصلها حيف بضمين مثل خشبة وخشب وساحة وسوح ثم استعصمت الياء لاستئصال الضم عليها وكسر اولها لتسلم الياء وذلك كما قالوا في جمع ناب وهي النافذة المسنة نيب بالكسر وفي جمع ايض واهيف يبيض وهيف فابدلوا من الضم في كل ذلك كسراً لئلا يلزم قلب الياء واوا . واما الحيف بكسر ففتح فالصحيح انها جمع حيفة بالكسر بمعنى حافة كما صرح به في القاموس لا جمع حافة فيكون جمعها كذلك على حد سيرة وسدر وميرة ومير وهو القياس فتأمل

لغة الجرائد

ويقولون هو وريث فلان وورث العهد وهم الورثاء ولم يُنقل عنهم
لفظ الوريث انما هو الوارث والجمع الورثة والوراث
ويقولون وحش كاسر اي ضار وانما الكاسر في مثل هذا من صفات
جوارح الطير يقال كسر الطائر اذا ضم جناحيه يريد الوقوع وباز كاسر
وعقاب كاسر

ويقولون حكم صارم اي عنيف ورجل صارم مثله وفلان من اهل
الصرامة اي من اهل الشدة والعنف وانما الصرامة بمعنى الشجاعة وفسرها
في الاساس بمعنى المضاء في الامور وقد صرّم الرجل بالضم وهو صارم . نادر
ويقولون انجلي القوم عن المكان اي خرجوا منه ولا ياتي انجلي بهذا
المعنى والصواب جَلّوا واجلّوا وقيل جلّوا من الخوف واجلّوا من الجذب وهذا
اوان جلاّتهم بالفتح

ويقولون اقتصد كذا من المال اذا استفضل منه فضلة فيغيرون معنى
الفعل ووجه استعماله لان الاقتصاد في اللغة بمعنى الاعتدال والتوسط في
الامر يقال فلان مقتصد في معيشته اذا توسط بين التقير والاسراف
واقصد الرجل في امره اذا لم يبالغ فيه واصل معنى القصد استقامة الطريق
فكان المقتصد لا يميل الى التفريط ولا الافراط ولكن قصداً بين الطريقين
وحينئذ فلا معنى لان يقال اقتصدت مالا فضلاً عن ان الفعل لازم لا يَحتمل
التمدية . ويا عجباً لم لا يستعمل التوفير في هذا الموضع وهو اللفظ اللائق
به مع شهرته على الالسنه وعدم مبيائنه لاصل المعنى الذي وضع له .
بلى انا لم نجد هذا اللفظ في كلامهم على وجه الذي نستعمله اليوم ولكن

الضياء

يمكن رده الى كلامهم من اسهل سبيل وذلك انهم يقولون شيئا وافراي
 تام لا نقص فيه وقد وفره توفيراً اذا جمعه تاماً وكذلك اذا تركه تاماً يقال
 وفر شئره اذا لم يأخذ منه ووفرت عرضه اذا لم تنقصه بشئ . وجاء في
 اصطلاح العرويين اطلاق الموفر على ما جاز من الاجزاء ان يخرم فلم
 يخرم فسوي ترك الحرم توفيراً . فيحصل من ذلك انك تقول وفرت
 المال اذا لم تنقص منه ثم استعمل في الحصة التي استبقيت منه فجعل
 استبقاؤها توفيراً وهو غير خارج عن اصل المعنى كما ترى . وقد تضافرت
 على هذا الاستعمال اقوال مشاهير الكتاب من المولدين ولا بأس ان ننقل
 شيئاً منها في هذا الموضع ولو اطلنا تقريراً للفائدة . فن ذلك ما جاء في
 مروج الذهب للمسعودي في الكلام على خلافة المعتضد نقلاً عن ابن
 حمدون ان المعتضد امر ان تنقص حشيه ومن كان يجري عليه من كل
 رغيبة اوقية . . قال قال ابن حمدون فتعجبت من ذلك في اول امره ثم
 تبينت القصة فاذا انه يتوفر من ذلك في كل شهر مال عظيم . اه . وجاء
 في المجلد الثاني من نفع الطيب للمقري (صفحة ٥٢٨ من النسخة المطبوعة
 في مصر) امضي اليكم والقاكم في بلادكم رفقا بكم وتوفيراً عليكم . وفي المجلد
 نفسه (صفحة ٦١٣) وما ذلك منه الا توفيراً لرجالهم وعدته ودفعاً بالتي هي
 احسن . وفي المجلد الثاني من كتاب الف بالبلوي (صفحة ١٦٨) نقلاً
 عن بعض التفاسير ان سليمان سأل مرة نملة كم تاكلين في السنة فقالت
 ثلاث حبات فاخذ النملة وجعلها في حق وجعل معها ثلاث حبات ثم نظر
 اليها بعد سنة فوجدها قد اكلت حبة ونصف حبة فقال كيف هذا فقالت

لغة الجرائد

لما سجننتي هنا وانت ابن آدم خشيت ان تنساني فوفرت قوت عام آخر .
اه . وبهذا القدر كفاية

ويقولون رجلٌ تيس وقومٌ تَسَاء وهو من اهل التماسه وكل ذلك
خلاف المنقول عن العرب والمسموع عنهم رجلٌ تاعسٌ وتيسٌ بوزن كَتِف
وقد تيس بفتح العين وكسرها والمصدر التيس بالفتح والتيس بالتحريك
ويعدى الاول بالهمزة نقول اتيسه الله اتماساً والثاني بالحركة نقول تيسه
بالفتح وهو متمسٌ ومتموس لم يُحك فيه غير ذلك

ويقولون نوه بالامر ونوه عنه اي ذكره تلويحاً و اشار اليه من طرف
خفي وليس ذلك من استعمال العرب في شيء وانما هو من تواطؤ العامة .
قال في الاساس نوهت به تنويهاً رفعت ذكره وشهرته . . واذا رفعت
صوتك فدعوت انساناً قلت نوهت به ونوهت بالحديث اشدت به
واظهرته . اه . فهو لا يخلو ان يكون على عكس استعمالهم كما ترى

ويقولون انفرط المقداي انثر وتبدد وهو من اوضاع العامة صيغة
ومعنى ومن الغريب ان هذا اللفظ ورد في كلام ابن حجة الجوهري في خزانه
الادب وهو قوله في الكلام على نوع الانسجام « وقد الجأني ضرورة
الجنسية الى ضم المتقدمين مع المتأخرين لئلا ينفرط لمقودها نظام » ومثله
بعد صفحات « وقدمت عصر المتأخر لئلا ينفرط سلكه » فجعل هنا
الانفرط للسلك وهو اغرب لان المتعارف في معنى هذه اللفظة عند العامة
الانتثار وقد فرط الشيء فانفرط يقولون فرطت حب الرمانه وانفرط عنقود
المنب ونحو ذلك ولا يقولون انفرط الحيط او الحبل (ستاتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون صحيفةً وضَاءً وفلانٌ ذو طلمةٍ وضَاءً فيؤنثون لفظ الوضَاءَ ذهاباً الى ان الهمزة للتأنيث على حدِّ الف غرَاءَ مثلاً ومقتضاهُ ان الوضَاءَ مؤنث الأَوْضَ مثل غرَاءَ وأغرَ وهي مادةٌ لم ينطقوا بها ولا يُعرف لها معنى .
وانما الوضَاءُ من الوضَاءَةِ بمعنى الحسن يقال وضوء الرجل وهو وضيءٌ على فاعيل ووضاءة بضم فتشديد مثل كبير وكُبَّار وعجيب وعُجَّاب فالهمزة فيه اصلية وهي لام الكلمة ويقال في مؤنثه وضَاءَةٌ

على ان مثل هذا الوم قد جاء حتى في كلام بعض الجاهلين لانه من المواضع التي تلتبس على غير اللغوي قال الحارث بن حلزة

اجمعوا امرهم بليلى فلما اصبحوا اصبحت لهم ضوضاء
فأث الضوضاء على توهم انه من باب شحناً وبضياء والذي يلزم عن هذا ان يكون اشتقاقه من ضاض يضوض وهي مادةٌ لم ينطقوا بها ايضاً .
والصحيح ان الضوضاء وزنه فَعْلَال على حدِّ بَلْبَال و زَلْزَال واشتقاقه من الضوَّة وهي الصياح والجلبة واصله ضَوْضَاوٌ ثم قُبِلَت الواو همزة لتطرفها بعد الف

واغرب منه ما جاء في القاموس حيث اورد الحشَاءَ بالكسر والتشديد في مادة (خ ش ش) وفسره بالتخويف وليس في هذه المادة شيء من هذا المعنى وانما الحشَاءُ فَعَال (بالكسر) من خَشَاءُ بالتشديد يخشيه تخشياً

لغة الجرائد

وخشاً مثل كذبه تكذيباً وكذاباً وقضاه تقضية وقضاً فالهمزة فيه منقبة
عن الياء التي هي لام الكلمة كما هو ظاهر . ومن الغريب ان الشارح لم
يتمرض لهذه اللفظة مع انها لم ترد في لسان العرب الذي عنه اخذ معظم
ما جاء في هذا الشرح مع ما هو معروف من كثرة تنقيب صاحب اللسان
وحرصه على جمع نوادر اللغة

ويقولون هم في حاجة الى الغذاء والكساء فيستملون الكساء بالمد
لمطلق الملبوس وانما الكساء ثوب بينه وهو نحو العباءة من صوف قال
جزاك الله خيراً من كساء فقد ادفأني في ذا الشتاء
فامك نجة وابوك ككش وانت الصوف من غزل النساء
والصواب في مرادهم الكتي بالقصر مع ضم الكاف وكسرها جمع كسوة
بالوجين وهي كل ما يكتسى

ويقولون امن في الامر وتمن فيه اي تدبره وتقصى النظر فيه
وربما قالوا تمنه وامن فيه النظر وكل ذلك غلط لان الامان بمعنى الابعاد
في المذهب وهو لا يستعمل الا لازماً يقال امننت السفينة في البحر اي
اوغلت وامن الطائر في الطيران اذا تباعد وقد يستعمل بمعنى المبالغة في
الامر مجازاً يقال امن في الطعام والشراب وامن في الضحك . واما تمن
فلم يثبت وروده في شيء من كلام العرب وكانهم بنوه على تأمل وتدبر
وتفرس وما اشبه ذلك

ويقولون قرأت هذا في صحيفة كذا من الكتاب وفي هذا الكتاب كذا
كذا صحيفة يمنون الصفحة وهي احد وجهي الصحيفة وانما الصحيفة

الضياء

الورقة بوجهها

ويقولون ذهب الرجلان سوية اي ذهباً معاً وانما السوية بمعنى السواء
يقال قسموا المال بينهم بالسوية وهذا حكم لا سوية فيه وهي النصفة والمدل
ويقولون احتار في الامر من الحيرة ولم يسمع افعل من هذا وانما
يقال حار يحار فهو حائر وحيران وحيرة فتحير

ويقولون فوضت فلاناً بالامر وفي الامر اي رددته اليه فيعكسون
عمل الفعل والصواب فوضت الامر الى فلان

ومثله قولهم نوطته بالامر ونطته بالامر فيغيرون صيغة الفعل
وعمله جيباً والصواب نطت الامر بفلان انوطه وهذا الامر منوط بك
بلفظ الثلاثي لا غير

ويقولون هذا امرٌ مريع وقد اراعه الامر فيأتون به على صيغة افعل
والصواب راعه يروعه وهو امرٌ رائع . وهذا في كلامهم باب واسع نذكر منه ما
يحضرنا في هذا المقام يقولون اسأت الرجل اي فعلت به ما يكره وهو خلاف
سررته فيزيدون في اوله همزة والصواب سؤته بالمجرد واما اسأت فهو
خلاف احسنت تقول اسآء الرجل العمل اذا جاء به سيئاً وقد اسآء الى فلان
اذا اتى في حقه فعلاً سيئاً كما تقول اذنب اليه واجرم اليه . ويقولون اهاجه
النضب وهو مثاقذ الى هذا الامر بطبعه وطعامٌ مقبوت وأقر المجلس على كذا اي
استقر رأيه عليه والصواب في كل ذلك التجريد . وربما خصوا هذا الاستعمال
ببعض صيغ الفعل دون بعض يقولون فلانٌ غير ملأَم في هذا الامر فيأتون
به من باب افعل مع انهم يقولون لنته الومة وانا لائتم له وهو عجيب .

لغة الجرائد

وكذا قولهم أكربه أكربه وأربعة الخطب وأمر مكرّب ومرعّب وفلان رجل
 صاب مع انهم يقولون رجل مكرّوب ومرعوب وهبت فلاناً وأنا اهاب ان
 اكلمه . ويقولون اشتهر الامر واشهرت عليه السلاح وأمر مشهور وسيف
 مشتهر فيفرون بين الامر والسيف في صيغة المفعول . وقد جاء من هذا في
 كلام الاولين قول سليمان بن عبد الملك « انا الملك الشاب السيد المهاب » رواه
 المسعودي في مروج الذهب وهذا يدل على ان هذا اللفظ قديم يتصل
 باوائل عهد الاسلام وقد وم فيه اناس من اكابر الشعراء وجلة اهل الادب
 لندرة كتب اللغة في ايامهم واعتمادهم في تحملها على السماع مع ما دخلها من
 الفساد والتحريف فن ذلك قول الالبيري رواه في نفع الطيب
 ومهما اكربتك صروف دهر فقل ما قاله الرجل الارب
 وقول صفوان بن ادريس
 وقد اسكرت اعطاف اغصانها الصبا وما كنت اعددت الصبا قبلها خرا
 يريد عدت . وقول مصطفى الحلبي
 ولا تننت على غصن مطوّقة الا اهاجت لي الاشجان والارقا
 والامثلة من هذا كثيرة فنقف منها عند هذا القدر رعاية للمقام
 ويقولون امر عتيد ويوم عتيد اي منتظر فيملطون فيه لان المتيد
 بمعنى الحاضر الميأ وقد اعتد الامر اي اعدّه وأمر معتدّ وعتيد
 ويقولون هذا كلام طلي وهو اطل من كلام فلان اي كلام
 ذو طلاوة وهو اكثر طلاوة من كلام فلان ولم ترد الصفة من هذا الحرف
 فيما نقلوه

الضياء

ويقولون له في هذا الامر باع طولى فيؤثون الباع وهو مذكر
ويقولون جماعة القُسُّ بضمّتين يريدون القسوس فيحذفون الواو
لان فعلاً الساكن العين لا يجمع على فَعْل ولم يمرّ بنا من مثل هذا الا قول
عبد الرحمن الشيرازي

لو أنّ ما ذاب منه يُجندُ لم يصلح لغير المقود والشنفِ
يعني الشنوف تحذف الواو لضرورة الشعر وان كان المتأخر لا تمدّره ضرورة
(ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون عرض له كذا فاندھش واندھل ولم يُحكّ مثال انفعل من هذين الحرفين وانما يقال دَهِش من باب تَبَّ ودَهِل من باب منع وهي اللغة القصص^(١)

ويقولون هو يسمي لنوال بنيته وانما النوال بمعنى المطاء اي الشيء الذي يُعطى وليس بمصدر لنال والصواب لنيل بنيته
ويقولون امره ان يصنع كذا فصنع بالامر ينون انه اطاع وامضى ما أمر به ولم يأت صدع في شيء من هذا المعنى ولكن اصل هذا التمييز

(١) قال في المصباح دَمِش دَهَشًا فهو دَهِشٌ من باب تعب ذهب عقله حياءً او خورقاً ويتعدى بالهمزة فيقال ادْهَشُهُ غيره وهذه هي اللغة القصص. وفي لغة يتعدى بالحركة فيقال دَهَشْتُ خُطْبٌ دَهَشًا من باب منع فهو مدْهوش . اه . وقال في (ذ ه ل) ذَهَلْتُ عن الشيء اذْهَلْتُ بفتحين ذَهولاً وقد يتعدى بنفسه فيقال ذَهَلْتُهُ والاكثر ان يتعدى بالالف فيقال اذْهَلَنِي فلان عن الشيء . اه . وقال الزمخشري ذَهَلَ عَنِ الامر تناساهُ عَمْدًا او شُغِلَ عَنْهُ وفي لغة ذَهَلَ بِذَهَلَ من باب نسب . اه . وبقي هنا قول صاحب المصباح والاكثر ان يتعدى بالالف بعد قوله وقد يتعدى بنفسه وهذا القول عجيبٌ من مثله لان مقتضاه ان التعديتين بمعنى واحد وانك تقول ذَهَلَنِي فلان عن الشيء كما تقول اذْهَلَنِي وهو سهوٌ منه لان تعدية الفعل بنفسه انما تكون الى الشيء المذْهول عنه تقول ذَهَلْتُ الشيء مثل ذَهَلْتُ عَنْهُ وتعديته بالالف تكون الى الشخص الذاهل كما مثل فقوله والاكثر ان يتعدى بالالف ليس بشيء اذ لا تنظير هنا لان كلاً من التعديتين من وادٍ كما يظهر بادنى تأمل

لغة الجرائد

ما جاء في سورة الحجر من قوله فاصدع بما تؤمر قال البيضاوي اي فاجهر
به من صدع بالحجة اذا تكلم بها جهاراً او فافرق به بين الحق والباطل .
اه . وقيل غير ذلك وكله بعيد عن المعنى الذي يذهبون اليه
ويقولون حرمة من الشيء فيعدونه الى المفعول الثاني بمن والمنقول
عنهم حرمة الشيء بنصب المفعولين

ويقولون التفت بالحرام بالكسر وهو الملحفة المعروفة وانما هو الإحرام
مصدر أحرّم الحاج لان المحرم لا يلبس ثوباً مخيطاً فأطلق عليه لفظ الاحرام
من التسمية بالمصدر . والكلمة من مواضع المولدين وقد جاء ذكرها في
رحلة ابن بطوطة باللفظ المذكور وتجمع فيما نقله على احاريم
ويقولون هؤلاء اخصائي يريدون جمع الحصم بالفتح وقيل الصحيح
العين لا يجمع على أفعال الا القاطناً شذت ليس هذا منها والصواب جمعه
على خصوم

ويقولون لا يخفك ان الامر كذا فيعدون الفعل بنفسه والصواب
لا يخفى عليك كما صرح به في الاساس والمصباح ومنه في سورة آل عمران
ان الله لا يخفى عليه شيء في الارض ولا في السماء . ومن الغريب ان
هذا الوم وقع لقوم من اكابر الكتاب كقول صاحب نفع الطيب في المجلد
الثاني (صفحة ٣٧٤ من الطبعة المصرية) ولا يخفك حسن هذه العبارة .
وقوله في المجلد الرابع (صفحة ٤٤٧) ولا يخفك انه التزم في هذه القطعة ما
لا يلزم . ومنه قول سراج الدين المدني

ما الحمال قالوا صف لنا قلل ما بك ان يزاح

الضياء

فأجبت ما يخفاكمُ حال السراج مع الرياح
 وهذا مأخوذ من قول السراج الوراق يذكر ولده
 فما قال لي أف في عمره لكوني أباً ولكوني سراجاً
 ولا يخفى ما فيه مع ذلك من لطف الاقتباس
 ويقولون احتاطوا المدينة يعدونه بنفسه أيضاً والصواب احتاطوا بها
 يتعدى بالباء مثل احاط الرباعي
 ومثله قولهم هذا امرٌ يأنفه الكريم والصواب يأنف منه وقد جاء من
 هذا قول لسان الدين بن الخطيب
 قالوا لخدمته دعاك محمد فأنفتها وزهدت في التتويه
 ويقولون استأسر العدو كذا من الجيش يمنون أسروا وإنما يقال استأسر
 الرجل بمعنى استسلم للأسر فالفعل لازم لا متعد . وقد جاء مثل هذا في
 تاريخ أبي الفداء ومنه قوله في حوادث سنة ثمان وخمسين وست مئة وقتل
 مقدمهم كتبوا واستأسر ابنه . ومثله في شرح رسالة ابن زيدون لابن نباتة
 في الكلام عن الاسكندر أصبح مستأسر الاسرى اسيراً . قال في لسان
 العرب أسرت الرجل اسراً وإساراً فهو أسيرٌ ومأسور . . . وتقول استأسر لي
 أي كن اسيراً . اهـ
 ويقولون هذا الامر يمس بكرامتي ولا معنى لهذه الباء لان الفعل
 متعد بنفسه والصواب يمس كرامتي
 ويقولون فعلت كذا لمس الحاجة اليه والصواب لمس الحاجة او
 لمسيبها واما المساس فهو مصدر ماسة على فاعل مثل القتال من قاتل

لغة الجرائد

ويقولون هو يؤمل بالحصول على كذا فيزيدون الباء ايضاً وصوابه
يؤمل الحصول -

ويقولون رحمت الدابة اي عدت واحضرت ومنه قولهم مرّح الحيل
ومرّاحها لميدانها ولا اصل لذلك في اللغة انما يقال رحمت الدابة اذا ضربت
برجلها مثل رفست وضرحت

ويقولون هو مُعافٍ من كذا اذا أُسقطت عنه كلفته ومقتضاه انه
يقال اعافه من الامر ولا وجود لهذا الحرف في اللغة انما هو تحريف اعفاء
من الشيء فهو معفى . ومن غريب الاتفاق في هذا ما جاء في شرح
الشريشي لمقامات الحريري عند قوله

ولو تمافيتا لحالت حالي ولم احو ما حويت
قال تمافيتا تكارهتها وهي تفاعلت من عفت الشيء اعافه عيافاً اي كرهته
اه . وعجيب من مثل الشريشي ان يجوز عليه مثل هذا الوم وكيف يكون
تمافيت من عفت وهو من مثل اللام وهذا من الاجوف والا لكان
اللفظ تمايفت لا تمافيت كما هو ظاهر . والاشبه ان الحريري اراد بقوله
تمافيتا تجاوزتها وكأنه اخذ هذا اللفظ من عبارة الحديث تمافوا الحدود فيما
بينكم اي تجاوزوا عنها ولا ترفعوها الي كما في النهاية وفي ذلك ما فيه

ويقولون انطلقت عليه الحيلة اي جازت عليه وراجت وطلت عليه
المحال اي موته واجازته ولم يُنقل شيء من ذلك عن العرب وان كان له
وجه في الاشتقاق (ستأتي البقية)

❦ لغة الجرائد ❦

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون هو عدو لدود وهو الذاعداء فلان يريدون باللدود الشديد
العداوة وهو خلاف المعروف في استعمال العرب لان اللدود عندهم بمعنى
الذي يطلب في الخصومة يقال لذه يلدّه فهو لاذلّه وهو رجل لدود ويقال
خصم الذا اذا كان شديد الخصام لا يذعن للحجة ومأخذّه من اللديد وهو
صفحة المنق لان المخاصم ينصب لديدته عند الخصام

ويقولون مرت عليه كروور الزمان فيؤثثون لفظ الفعل على توم ان
الكروور جمع وانما هو مصدر كرت

ويقولون هو موشك على الموت يستعملونه بمنزلة مشرف ومنهم من
يقول اوشك السقوط اي قاربه فينصبون بعده مفعولاً به وكلاهما غير
الصواب لان هذا الفعل لا يستعمل بعده الا المضارع منصوباً بأن في الغالب
تقول اوشك فلان ان يفعل كذا ولا يثنى منه اسم للفاعل في المشهور .
واما اوشك المتعدي فسُرع بمعنى اسرع يقال اوشك فلان الخروج وليس من
الباب الذي نحن فيه

ويقولون فعل ذلك في شبويته قياساً على الطفولية والرجولية وهو
غير منقول عنهم والصواب الشباب والشبيبة

ويقولون هذا امر هام بصيغة الثلاثي لا يكادون يخرجون عنها في
الاستعمال والافصح هم بالرباعي وعليه اقتصر في الصحاح والاساس

لغة الجرائد

ويقولون جاء بمدد ينوف على كذا اي يزيد والصواب ينيف من
 أناف الرباعي ويقال ايضاً ينيف بالتشديد
 ومن هذه المادّة يقولون نيف وعشرون ديناراً فيقدمون النيف
 والمسموع تأخيره يقال عشرون ونيف ومئة ونيف
 ويقولون رجلٌ مفسود السيرة وقد انفسد وكلاهما خطأ لان فسد
 لازم فلا يصاغ للمجهول ولا يبنى منه مطاوع . وقد وقع مثل هذا الحريري
 في مقامه الحجرية حيث يقول أما انك لو ظهرت على عيشي المنكدر
 لمذرت في دمي المنهر . قال الشارح قوله المنكدر اي المتغير والكدره ضد
 الصفاء . اه . قال في لسان العرب انكدر يمدو أسرع وانكدر عليهم القوم
 اذا جاءوا أرسالاً حتى ينصبوا عليهم وانكدرت النجوم تناثرت وجاء في
 الاساس انكدر الطائر بمعنى اتقص لم يحكوا فيه غير ذلك
 ويقولون جاء فلان خلواً من المال فيشددون الواو وصوابه خلواً بكسر
 الحاء وسكون اللام وهو بمعنى الخالي
 ويقولون بين الرجلين عدوان اي عداوة ولا يأتي المدوان بهذا المعنى
 وانما هو مصدر عدا عليه بمعنى اعتدى
 ويقولون هذا الامر يحدوني الى كذا اي يسوقني اليه فيمدون الفعل
 الى الشخص بالباء والى الامر بالياء والصواب تمديته الى الاول بنفسه لان
 اصله من حدو الابل وهو سوقها بالفناء والمسموع في الثاني ان يمدى الفعل
 اليه بلى ذهاباً الى تضمينه معنى حمل كما يقال بعثه على كذا وان كان المعنى
 يحتمل الحرفين جميعاً

الضياء

ويقولون بينهما شراكة في كذا يبنونه على فعالة وانما هو من الالفاظ العامة والصواب شركة بفتح فكسر وشركة بكسر فسكون
ويقولون افرغ المكان والوعاء بصيغة افعل اي اخلاه والصواب في هذا المعنى فرغه بالتشديد واما افرغ فمعناه صب يقال افرغ الماء ونحوه وافرغ المدين اي سبكه

ويقولون هو مدمن على هذا الامر اي مواظب عليه مديم لفعله والصواب ترك الجار لان هذا الحرف يتعدى بنفسه

ويقولون قد اصبح هذا الامر اصلح من ذي قبل يمنون اصلح مما كان عليه من قبل فيحرفون اللفظ والمعنى جميعاً والذي يؤخذ من نصوص اللغة انك تقول سأتيك من ذي قبل بفتحين وبكسر فتفتح اي فيما يستقبل من الزمان . على ان كلامهم في هذا الحرف لا يخلو من اضطراب واشكال الا ان ما ذكرنا من معناه هو الاظهر والايشبه وهو محصل ما اقتصر عليه في الاساس والصحيح (١)

(١) قال في القاموس ولا آكلك الى عشر من ذي قبل كعب وجبل اي فيما استأنف او معنى الحركة الى عشر تستقبلها ومعنى المكسورة القاف الى عشر مما تشاهده من الايام وانظر ما الذي يفهم من هذا الكلام . وزاد في تاج العروس بعد قوله مما تشاهده من الايام اي فيما تستقبل وعليه فحاصل التفسيرين واحد وعاد الكلام ضرباً من الغلط . وقال في لسان العرب : الفراء : يقال لقيته من ذي قبل وقبل ومن ذي عَوْض وعَوْض (كذا مضبوطين بالرسم) ومن ذي أنف اي فيما يستقبل . اهـ . وهنا كل الاشكال فكيف يقول لقيته اي بلفظ الماضي ثم يفسر من ذي قبل بقوله فيما يستقبل . وجاء فيه بعد هذا وأفعل ذلك من ذي قبل اي فيما استقبل وأفعل ذلك من ذي قبل اي فيما تستقبل وضبط لفظ قبل بعد

لغة الجرائد

فعل المتكلم بفتحين وبعد فعل المحاطب بكسر ففتح وهو اعراب الا ان يكون هناك غلط في الطبع فيبقى الاشكال في القصد من تكرير المثال . ولا بأس ان نورد هنا تفسيرهم لذي عرض وذي انف لان هذه الالفاظ الثلاثة مترادفة في الاستعمال كما علمت . قال في لسان العرب في تركيب (ع و ض) وقولهم لا افعله من ذي عرض (كذا في النسخة المطبوعة في بولاق بضاد مكسورة وباقها عار عن الضبط) اي ابدأ كما نقول من ذي قبل (كذا بضم اللام) ومن ذي أنف اي فيما يستقبل اضاف الدهر الى نفسه . اه . ومحصله ان عرض هنا بمعنى الدهر فيكون على هذا يفتح اوله وسكون الواو وهو خلاف ما حكاه عن الفراء فيما نقلناه قريباً . وقوله اضاف الدهر الى نفسه كأنه يريد ان الاصل من ذي عرضي مضافاً الى ياء المتكلم ثم حذفت الياء على حذفها في النداء . وبقيت كسرة الضاد دليلاً عليها وهو غريب . ولم يذكر القاموس عرض بهذا التركيب ولا تعرض له صاحب التاج مع انه نقل عبارة الفراء المذكورة في باب اللام . وقال اي صاحب لسان العرب في باب الفاء : اللبث اثبت فلاناً أنفكاً كما نقول من ذي قبل ويقال آتيك من ذي أنف كما نقول من ذي قبل (كذا بضبط قبل بضمين في الموضعين) اي فيما يستقبل وفيه ما في كلام الفراء من جعل أنف طريقاً للفعل الماضي وتفسيره بما يستقبل ونقله في تاج العروس بالحرف . والحاصل ان البحث في هذه الكتب مما يبعث السأم بل يورث السقم واني واثم الله لأعذر كل كاتب يتعبد عن مطالعة اسفار اللغة ويتفادى من الخوض فيها اذا كان هذا حال من يروم ان يستصح بمشكلاتها ويستوضح منها غوامض اصرار اللغة ومشكلاتها ولقد كان هذا مما لقيت منه الماء الطويل والمنت الثقل مما دعاني الى ان اخدم طلاب هذه اللغة بوضع مجمل استوفي فيه نصوصاً على الوجه الواضح الذي لا اشكال فيه مع تجهيدها من كل ما لا ينبع قوانين البلاغة استعماله من اللفظ المتروك والوحشي واستبداله بالكلم المولد مما يتسنى لي المشور عليه وقد طالعت لذلك ما يزيد على عشرين الف صفحة من كتب التاريخ والشعر والادب ويشهد الله ما كانت رحلتي الى هذه الديار الا لافترغ لائتمام هذا التأليف وطبعه ثقة بما اشتهر من انها كعبة العلم ومحط رجال العربية ومنبثق انوارها ولكني صادفت من حال البلاد بل من حال من وكل اليهم امر العمليات فيها ما قضى علي بان اطوي هذا الكتاب الى فتح

الضيآء

جديد واطوسيه معه كتاباً آخر ليس باقل فائدة منه في تجديد حياة اللغة واخراج
دقائقها وكنت قد عرضته على نظارة المعارف المصرية فلم يزدني على استحسان الكتاب
والثناء على مؤلفه وسأفرد لما دار بيني وبينها في ذلك فصلاً مخصوصاً يعلم منه
المطالع سبب الخطا في الاسم الشرقية وتحلفها والله يهدي من يشاء ويضل من يشاء

١٥ ابريل ١٨٩٩

الضياء

الجزء الخامس عشر

لغة الجرائد

١ تابع لما في الجزء السابق

ويقولون خرج في موكب يبلغ خمسة آلاف عدًا وهي عبارة شائعة عند أكثر الكتاب لا تكاد تقوت واحداً منهم وربما قالوا قُتل في هذه المعركة ما يقارب خمسة آلاف عدًا وهو غريب . وإنما ذلك لعدم تدبرهم معنى المدّ هنا والمقصود به عند من نُقل عنه هذا التركيب . وبيانه انك تقول مثلاً لي على فلان خمسة آلاف درهم عدًا أي لي عليه هذا القدر معدوداً عدًا لا بطريق التقدير والتقريب ونقدته خمسين ديناراً عدًا أي عددها له واحداً واحداً ومفاده التحقيق والتوكيد لا الحشو والتزيين كما يتوهمونه

ويقرب من هذا قولهم دخلت عليه فإذا عنده رجالان اثنان والتوكيد غريب في هذا الموضع لأن الرجلين لا يكونان الا اثنين فالصيغة مفنية عن التصريح باسم المدد وإنما زاد اسم المدد للتوكيد حيث تدعو إليه الحاجة لدفع التوهم أو تقوية المعنى تقول شهد بهذا شاهدان اثنان فتؤكد لثلاثي يوم في كلامك غير الحقيقة وقبضت عليه يديّ الثنتين تريد شدة القبض عليه ومنعه من الافلات وقس على ذلك

ويقولون فعل هذا المصلحة اهل جلدته يريدون قومه واهل جيله (الجليل الصنف من الناس كالعرب والترك والروس وغير ذلك) وقد أولع كتابنا بهذه العبارة وتناقلها بعضهم عن بعض من غير بحث ولا تنقيب عن اصل منزاها ومراد قائلها . وهي في الاصل من قول جرير وقد مرّ بنصيب الشاعر وهو ينشد وكان نُصيبُ اسود فقال له اذهب فانت اشعر اهل

لغة الجرائد

جلدتك يعني اشعر السود فقال وجلدتك يا ابا حزره وهي كنية جرير اي واشعر البيض ايضاً . وحينئذ فلا معنى لأن نقول اهل جلدة الانكليزي مثلاً او الفرنسي او الالساني لان لكل هؤلاء جلدة واحدة فهي تناول الجميع على السواء.

وقريب من هذا قولهم هل شهر يناير مثلاً وجاء في غرة ابريل وكتبه لعشر خلون من شهر ديسمبر وانما ذلك كله من الاصطلاح المخصوص بالاشهر القمرية لان قولهم هل الشهر يراد به ظهور هلال ذلك الشهر وكذا غرة شهر كذا المراد بها غرة هلاله وهي اول ما يبدو منه وقولهم لعشر من شهر كذا باسقاط التاء من اسم العدد اي لعشر ليالي لان الاشهر القمرية تؤرخ بالليالي كما لا يخفى وبخلافها الاشهر الشمسية فكل ذلك من استعمال الشيء في غير محله.

ومن تهاقهم في النقل ما أولع به أكثرهم من استعمال لفظة هاته في مكان هذه ذهاباً الى انها افصح منها وما هي بالفصحى ولا الفصيحة وهذه مغلطات العرب بل قصائد السجع والاربعون وهذه دواوين شعرائهم من مثل عنتره والنابغة وحاتم وعروة بن الورد والفرزدق وجرير وغيرهم وهذه خطب الامام علي والمنقول عن وفود العرب كلهم بل هذا القرآن نفسه هل يجدون في ذلك كله لفظة هاته فلو كانت بهذه المنزلة التي يتوهمونها لم تفت اولئك كلهم على مكانهم من اللغة وتحققهم من فصيحها . ولقد قلبنا كثيراً من صُحف الكتاب في كل عصر من اعصار الاسلام فلم نجد هذه اللفظة في شيء من كتب المتقدمين ولا نذكر اننا رأيناها قبل شيوعها بين كتابنا

الضياء

الا في كلام بعض متأخري التونسيين بل لعلها لم ترد الا في كتاب
خير الدين باشا المسمى باقوم المسالك فانها شائعة في الكتاب كله لا يكاد
يستعمل غيرها وهو من غريب الذوق في اختيار الالفاظ
ويقولون خابره في الامر اي فاتحه فيه وذاكره وفاوضه وانما المخابرة
في اللغة بمعنى المزارعة وهي ان يزارع الرجل ببعض ما يخرج من الارض
وفي منشاء يقولون داوله في الامر وتداولوا فيه وانما يقال تداولوا
الشيء اذا اخذوه بالدول هذا مرة وهذا مرة
ويقولون تضرر له اي شكا اليه ضرره وهو من الالفاظ التي لم ترد
في اللغة اصلاً

ويقولون نقه من علته نقاهة وانما النقاهة مصدر نقه الكلام اذا
فهو يقال فلان لا ينفقه ولا ينفقه واما مصدر نقه من مرضه فهو النقه
بفتحين والنقوه وقد نقه بكسر القاف وفتحها

ويقولون قد شاع هذا الخبر في النوادي يريدون جمع النادي
وهو مع كونه القياس غير مستعمل وانما يقال في جمعه الأندية وهو في
الاصل جمع ندي بمعنى النادي استغنوا به عن جمع النادي كما استغنوا
بالاحاديث الذي هو جمع الأحداث عن جمع الحديث

ويقولون فلان من ذوي الأعجاد يريدون جمع مجد ولم يُسمع للمجد
جمع على اعجاد ولا غيره لانه مصدر في الاصل وما سُمع في كلامهم من
لفظ اعجاد فانما هو جمع مجيد على حد شريف واشراف ويقيم وايتام وقد
ذكرنا وجهه في مقالنا اللغة والمصر

لغة الجرائد

ويقولون في جمع المفارقة منفاً بالهمز وصوابه مفاور بالواو كما يقال في جمع مفازة مفاوز لأن حرف المذ إذا كان أصلاً لا يُهمز ومثله قولهم معائب ومشائخ ومكائد بالهمز أيضاً وصوابهن بالياء.

ويقولون رأيتُه من منذ خمسة أيام فيدخلون من على منذ كأنهم يريدون بها الدلالة على ابتداء النفاية وهو نفس المعنى الذي تدل عليه منذ فالصواب حذف أحدهما

ويقولون صلح الشيء تصليحاً خلاف أفسده فاصطلاح وكلاهما خطأ لأن الأول لم يرد في اللغة أصلاً والثاني من أفعال المشاركة يقال اصطلاح الحصان أي تصالحاً وليس في شيء من معنى الصلاح الذي هو ضد الفساد. والصواب اصلحه اصطلاحاً فاصلاح هو صلاحاً وصلوحاً لأن الثلاثي إذا كان لازماً استغني به عن مطاوع مزيده. ومنهم من يقول في مطاوعه انصلح وكأنها لغة من يقول في ضده انفسد مما تقدم الكلام فيه قريباً وقد ورد من هذا قول عبد المحسن العمري من شرأء اليتيمة

أما انصلحت للمال منك طوية فتصلحه حتى متى انت حاقذ

ومثله قول عبد الوهاب بن جعفر الحاجب من شرأء اليتيمة أيضاً

اصلح فساد العيش مجتهداً ففساد عمرك غير منصلح

ويقولون احتسى عن ذكر الامر أي تحاماه وتفادى منه ولم يأت

احتسى في شيء من كلامهم بهذا المعنى ولا سُمع في كلام العامة ولكنه من الالفاظ التي انفرد بها بعض كتابنا تعمقاً في الحذقة وله نظائر سندكرها في

(ستأتي البقية)

ختم هذه المقالة

٣٠ أبريل ١٨٩٩

الضياء

الجزء السادس عشر

❦ لغة الجرائد ❦

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون دارك الحلل والفساد اي تلافاه وانما يقال في هذا المعنى تدارك لا دارك لان المداركة في اللغة بمعنى المتابعة يقال دارك عليه الضرب اذا تابعه وجعل بمضه يلبى بمضاً فهو على عكس مقصودهم كما ترى

ويقولون هؤلاء قوم أغراب يريدون جمع غريب وهذا الجمع غير مسموع في هذا الحرف والصواب غرباء لان جمع فعيل على افعال من الجمع السماعية فلا يتعدى المنقول عنهم

ويقولون عودته على الامر وتموّد عليه واعتاد عليه والصواب حذف الجار في الكل لان هذا الحرف يتعدى بنفسه

ويقولون طال المطال على هذا الامر اي طال المهّد عليه مثلاً وقرأون المطال بفتح الميم ذهاباً الى انه مفعّل من طال على ما يوم ظاهر اللفظ ولا معنى لهذا التركيب وانما هو عند من نقلت عنه هذه العبارة المطال بكسر الميم مصدر ماطله مثل القتال من قاتله والمعنى ظاهر

ويقولون فتش على الشيء فيمدونه بعل والصواب تمديته بمن مثل بحث وفحص

ويقولون هذا الامر في غاية الوضاحة والصراحة يمتون بالوضاحة الوضوح وهو غير مسموع في النقل ولا وجه له في القياس لان الفعل من باب ضرب

لغة الجرائد

ويقولون واروا الميت التراب اي واروه في التراب فيحذفون الحرف
ويبقون التراب مفعولاً فيه وهو خطأ لان التراب من اسماء المكان
المختصة فلا يصلح للظرفية . وقد ورد مثل هذا للحريري في مقامه الكوفية
وهو قوله وخذلدها بطون الاوراق وكأن الذي سؤل له صحة هذا التركيب
ما جاء في سورة يوسف من قوله اطرحوه ارضاً وهذا فضلاً عن كونه من
التراكيب التي لا يقاس عليها فانما سهل هذا الاستعمال فيه تنكير الارض
وتجريدتها من الوصف كما قاله الزمخشري فنصبت نصب الظروف المبهمة
وقيل انها مفعول ثانٍ لاطرحوه على تأويله بمعنى أنزلوه وكلاهما على ما فيه
لا يصح في عبارة الحريري

ويقولون هو يؤانس من فلان ميلاً اليه اي يشعر منه بميل فيأتون
بالفعل من صيغة فاعل على ما يوم لفظ ماضيه لانه بعد الاعلال يصير
آنس بالمدّة وانما هو أفعّل لا فاعل لان اصله أنس بهزتين والصواب
في مضارعه يؤنس مثال يكرم

ويقولون ليس زيد ليفعل كذا فيأتون باللام في خبر ليس على انها لام
الوجود مثلها في قولك لم يكن ليفعل كذا وهو خطأ لان هذه اللام لا
تدخل الا في خبر كان المنفية كما هو مقرر في كتب النحاة

ويقولون تمّ بينهما عقد الزيجة ينون الزواج ولم يُحك وزن فعلة من
هذه المادّة وانما هي من الالتاظ العامية

ويقولون زف فلان على فلانة - هكذا مدّى بلى - فيمكنون
الاستعمال لانه يقال زف المروس الى بلها اي اهداها اليه ولا يقال زف

الضياء

الرجل الى المرأة الا ان يكون هذا من مقتضيات هذا المصير الذي استنوقت
جماله واصبح ونساءؤه رجاله حتى رأينا الرجل يأخذ المهر ورأينا المرأة
تتطال الى النهي والامر والامر لله ولا حول ولا قوة الا بالله

ويقولون انظر ان كان زيد في داره وسله اذا كان الامر كذا فيأتون
بان واذا في هذا الموضع وهو من التعريب الحرفي عن الافرنجية وكان الذي
استدرجهم الى ذلك ما يرى في الكلام التفتيح من نحو قولنا افعل هذا ان
استطعت وشتان ما بين الصيغتين وان تشابهتا في بادي الرأي لان قولنا
افعل هذا هو في معنى الجواب لان العبارة على تأويل ان استطعت فافعل
وهذا بعيد في نحو المثاليين المذكورين لانهما ليسا على معنى ان كان زيد في
داره فانظر واذا كان الامر كذا فسله والصواب ان تبدل اداة الشرط في
مثل هذا بهل تقول انظر هل هو في داره وسله هل الامر كذا وقس على
ذلك ما اشبهه

ويقولون هذا الامر يحملني ان افعل كذا اي يحملني على فعله فيزيدون
ان على ثاني مفعولي جمل ولا وجه لزيادتها لتمذر السبك بالمصدر والصواب
يحملني افعل وقد ورد من هذا قول ابن عبد الظاهر

ما خلت من قبله سبحان خالقه قُضِبَ الزمرد ان يحملن بلورا
ويقولون اصبح الصباح وامسى المساء ولا معنى لهذا التركيب لان
معنى اصبح دخل في الصباح ومثله امسى اي دخل في المساء ولا معنى
لدخول الصباح في الصباح او المساء في المساء وانما يقال ذلك بالنسبة الى
الانسان مثلاً تقول سهر حتى اصبح ودخل الدار حين امسى ونحو ذلك

لغة الجرائد

ويقولون بمث برسول الى فلان وبعث اليه هدية وكلاهما خلاف الصواب لان ما يثبت بنفسه كالرسول تقول بمثته وما يثبت بغيره كالهدي والكتاب تقول بمث به فتعدي الفعل الى الاول بنفسه والى الثاني بالباء ويقولون هو في رفاة من العيش ولم يُنقل عنهم لفظ الرفاة وانما يقال رفاة ورفاة بتخفيف الياء

ويقولون استحسن بالامر اي شر به أو استشعره ولم يرد استحسن في شيء من كلامهم ولكن يقال احسن الامر واحسن به وقد يقال حسن بصينة الجرد والاولى افصح

ومثله قولهم ذهب يستفحص عن كذا اي يفحص عنه وهذا ايضا غير منقول

ويقولون رضخ له اي اذعن واتقاد ولم يرد رضخ في شيء من هذا المعنى وانما الرضخ كسر الشيء اليابس يقال رضخ الجوزة ورضخ رأس الحية ويقال رضخ له من ماله اذا اعطاه عطاء يسيراً

ويقولون رجل جلود اي صاحب جلد يأتون به على وزن فُعول وكذا رجل شَفُوق ورَحوم ونَصوح وكل ذلك خطأ والصواب جليد وشفيق ورحيم ونصيح

ويقولون اسداه الشكر على صنيعته - كذا بتعدي الفعل الى اثنين - اي قضاء حق شكرها ولا يستعمل الاسداء بهذا المعنى وانما يقال اسدى اليه مروقاً اي صنعه وقد يقال اسدى اليه فقط وفي الحديث من اسدى اليكم مروقاً فكافئوه (ستأتي البقية)

— لفة الجرائد —

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون جلسوا في صاعة المنزل ينون أكبر بيت فيه أو الموضع الذي يُستقبل فيه الزائر ولم ترد الصاعة شيء من المعنين لكن جاء في المعنى الاول الرذعة وهي كما عرفت في لسان العرب البيت العظيم الذي لا يكون اعظم منه ويُستعمل في المعنى الثاني البهو وهو البيت المقدم امام البيوت واصله البيت من شعر من بيوت الاعراب ثم نقلته الحضرة الى البناء ودخل في قصور الملوك وزين بالرياش والذهب وقد ورد ذكره في نفع الطيب في الكلام على المستنصر بالله وهو في قصر مدينة الزهراء قال وقعد المستنصر بالله على سرير الملك في البهو الاوسط من الابهاء المذهبة . وجاء في شعر لابي بكر الخوارزمي من قصيدة يصف فيها دار الصاحب بن عباد وبهوتها الارض منه سماءها بأوسع منها آخرأ واوائل ومن قصيدة للشيخ ابي الحسن صاحب البريد وهو ابن عمه الصاحب فالربع بالمجد لا بالصحن متع والبهو لا بالحلى بل بالعلى بأهى والمأموني من قصيدة يصف دار ابي نصر بن ابي زيد عند تقلده الوزارة بهوها يملأ الميون بهاء صحنها يملأ الصدور انشراحا فالظاهر من هذا الوصف ان المراد بالبهو هو نفس ما يسمى عندنا اليوم بالصالة واما الرذعة فلم نثر عليها في كلام احد من المولدين لكن لا بأس ان تطلق على مواضع الاحتفال القسيحة المقامة للخطابة والتمثيل وما اشبه ذلك من العجتمات الموسمية

لغة الجرائد

ويقولون تكدر من هذا الامر اي استاء منه واشتد عليه وقد كدره
 الامر واحداث عنده كدراً عظيماً ومنهم من يقول كدره بمعنى عنفه وقرعته
 وهذه الاخيرة من اصطلاح الاتراك وكل ذلك غريب عن استعمال العرب
 وان امكن رده الى وجه صحيح
 ويقولون بين الدولتين عهدة تجارية وجاء ذلك في عهدة برلين مثلاً
 ولا معنى للمهدة هنا لانها بمعنى تبة الامر ودركه والصواب المعاهدة
 ويقولون افاض القول في هذا المعنى اي توسع فيه وتبسط وهذا
 الفعل لا يستعمل متدياً وانما يقال افاض القوم في الحديث اذا اندفعوا فيه
 وخاصوا واكثروا واصله من قولهم افاضوا من الموضع اذا اندفعوا بكثرة
 ويقولون هذا امر مثبت اي ثابت او مثبت وهو من تعبيرات العامة
 لانهم لا يكادون يفرقون بين فعل وفعل بل الغالب في كلامهم الاختصار
 على فعل المجرد يميزون بين اللازم منه والمتدي بالحركة . وهذا من اعظم
 مزال الخاصة لكثرة هذه الافعال واشتهارها حتى لا يكاد يداخلهم ريب في
 صحتها وقد استدرج بها اناس من متقدمي الكتاب كما وقع لابي الفداء حيث
 يقول في مقدمة تاريخه واما التوراة العبرانية فهي ايضاً مفسودة وكما في
 قوله في هذه المقدمة فصار المثبت في الجدول كذا كذا سنة مع انه يقول
 في السطر الذي قبله وهو الذي اخترناه واثبتناه في جدولنا هذا . وفي كلام
 لسان الدين بن الخطيب عند ذكر الفارة على جيات قفلنا ثانية غربها
 وجدنا كربها واستوعبنا حرقها وخربها وانما يقال اخرج المكان او خربه
 بالشقيل ولا يقال خربه بالمجرد . ولأبي عبد الله بن الحجاج رواه له

الضياء

صاحب خزنة الادب

خرقت صفوفهم بأقب نهد
مُراح السوط متعوب العنان
والصواب مُتَعَب . ومثله قول منذر بن سعيد من شعراء الاندلس
لا تمجّبوا من اني كنيته
من بعد ما قد سبنا وأذانا
يريد آذانا بالذ . وربما تعدى ذلك الى افعال لم تجر على السنة العامة كما في
بيت ابن هاني المشهور

خفرت بسيف الفنج ذمة مغفري وفرت برمح القدرع تصبري
وانما يقال أخفر ذمته او خفر بها ولا يقال خفرها . واغرب منه ورود
مثل ذلك في كلام اناس من اهل الجاهلية كقول عدي بن زيد البادي
ويلومون فيك يا ابنة عبد م الله والقلب عندكم موثوق
يريد موثق وانما وقع له ذلك لانه كان قروياً كما ذكر الاصفهاني
في ترجمته قال وقد اخذوا عليه في اشياء عيب فيها . اه . وقد تقدم لنا
ذكر طائفة من الافعال التي يزيدون الهزة في اولها خطأ ولا بأس ان
يزيد هنا افعالاً آخر توفية للفائدة . فن ذلك انهم يقولون ارشاه اي اعطاه
الرشوة . وآذن له بكذا اي آذن له فيه ومنهم من يقول آذنه بكذا فيعدونه
بنفسه وانما يقال آذنه بالامر بمعنى اعلمه به واشعره . ويقولون اعاقه عن
الامر وهذا امر ملذ وامر مشين وامر محط بالشرف اي حاط للشرف
فيزيدون على المفعول بآء وقد تقدم مثله . وهو مُصان من كذا ومُساق
الى كذا وسلمة مُباعة واحنى رأسه واذرف دمعته واهزل دابته وافسح له
موضاً وآيس من الامر وأنشد الضالة وأسدل الحجاب . وفي كلام بعضهم

لغة الجرائد

أبصرت بالشيء كذا معدّي بالباء وإنما يقال بصرتُ به (بضم الصاد وكسرها)
وأبصرتهُ فالباء تماقِبُ الهَمْزة . ومن هذا القبيل قولهم اغاظهُ واشغلهُ
والافصح غاظهُ وشغلهُ بالمجرد

ويقولون اعتدوا على بعضهم البعض وظلموا بعضهم البعض ولا يتحصل
لهذا التركيب معنى الا بقاء وتكلفٍ بئيد وربما قالوا تقاسموهُ بين بعضهم
البعض وهو غريب وابعد عن التأويل والوجه اعتدوا بعضهم على بعض
وظلموا بعضهم بعضاً وتقاسموهُ بينهم
ويقولون ادّاهُ حقهُ فيعدّون هذا الفعل الى مفعولين وهو تميرٌ عاميٌ
والصواب ادّى اليه حقهُ

ويقولون ثوبٌ سميكَ اي صفيق ومصدرهُ عندهم السمك والسمكة
وكل ذلك من كلام المأمة وإنما السَمَك في اللغة بمعنى الارتفاع تقول بني
جدارا سَمَكُهُ كذا ذراعاً وهو من اعلاه الى اسفله وشيءٌ سامكٌ اي عالٍ
طويل ولم يُسمع سميكَ ولا سَمَاكَةً

ويقولون خرج الى المنتزه ينون المنتزه وهو المكان البعيد عن
مستنقعات المياه ومجامع الناس ولم يُحك وزن افتعل من هذه المادة . على
انهم اذا ذكروا الفعل قالوا خرج ينتزه ولم يقولوا ينتزه وكذلك سائر
مشتقات هذه الكلمة ولم يسمع لهم وزن افتعل الا في اسم المكان المذكور
وهو غريب

ويقولون ادّى اليه كذا لقاءً عمله اي في مقابل عمله ولم يُقل استعمال
اللقاء بهذا المعنى

الضياء

ويقولون تأمل منه خيراً أي رجاء وتوقه وانما التأمل التثبت بالفكر
او بالنظر ولا يجيء من الامل في شيء والصواب أمل بحذف الهمزة
وأمل بالتخفيف

ويقولون فعل هذا الامر عن طياشة ولا وجود للطياشة في اللغة
والصواب عن طيش

ويقولون هل لا يجوز ان يكون الامر كذا وكذا وهل لم تزر زيدا
وهل ليس عمرو في الدار فيدخلون هل على النفي وهي مخصوصة بالانبات
واكثرهم يكتب هل لا كلمة واحدة على حد كتابة هلا التحضيضية وقد وقع
مثل هذا لابن الجوزي في كتاب عقلاء الهائين حيث قال هلا يدل
هذا على نقصان العلم والصواب استعمال الهزة في كل ذلك
(ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون تعرف على فلان اذا احدث به معرفة وهو من التعبير العامي ومن الغريب ان اصحاب اللغة لا يذكرون ما يبر به عن هذا المعنى لكن جاء في كتب المولدين تعرف به معدى بالباء وهو مبني على قولك عرفته به اذا جعلته يعرفه على ما يؤخذ من عبارة المصباح . وقد ورد مثل هذا في الاغانى في اخبار عبادل ونسبه وهو قوله فخرت بعيري لا تعرف بهن وانشد هن . ومثله بمد سطر . وفي فتح الطيب في الكلام عن يوسف الدمشقي وكان من الذين اخفاهم الله لا يتعرف به الا من تعرف له اي اظهر له معرفة نفسه . ومثله في كلام ابن بطوطة وغيره مما لا حاجة الى استقصائه وفي كل ذلك كلام لا محل له في هذا المقام

ويقولون مكان واطى وقد وطلو المكان اي انخفض واطمان ولم يرد من هذا الا قولهم الوطاء بفتح الواو وكسرهما والبطاء لما انخفض من الارض بين النشاز والاشراف يقال هذه ارض مستوية لا رباء فيها ولا وطاء اي لا صعود فيها ولا انخفاض ولم يسع من هذا فعل

ويقولون زرع الشجرة اي غرسها وانما الزرع للحب والبر ولا يقال للشجرة وما في معناها

ويقولون سارت به المركب فيؤثنون المركب وهو عجيب وقد ورد مثل هذا في سياقة الف ليلة ليلة ولا يدري ما اصله

ومثله قولهم التهب حشاه من الحزن وربما قالوا وجته رأسه ووجته

لغة الجرائد

بطنه كما تقوله عامة اهل مصر يؤثنون هذه الالفاظ كلها وهي مذكرة
 وقد ورد شيء من هذا في كلام بعض السالفين كقول ابن نباتة المصري
 وسلبت لي والحشا وجبت فميت بالايجاب والسلب
 ومثله قول ابن الفارض
 وما كان يدري ما اجن وما الذي حشاي من السر المصون اكنت
 ومن هذا قول البديع الحمذاني
 ولي جسد كواحدة المشاي ولي كبد كشاة الاثافي
 وانما المشاي جمع مشى وهو الوتر الثاني من اوتار العود فضوابه كواحد المشاي
 وربما ورد لم عكس هذا فذكروا المؤنث كقول ابي تمام الطائي
 لمذته في دمتين تقادما محوتين لزينب ورباب
 يريد تقادمتا وهو من الضرورات التي لا تباح للشاعر. ومثله قول المأموني
 من شمراء اليتيمة
 من تحته عيان منذ م انفتحا ما انطبعا
 اي انفتحتا وانطبعتا . ومن ذلك قول البستي
 الى حنفي مشى قدي اري قدي اراق دي
 بتذكير الضمير المائد على القدم في قوله اراق وانما اوقعه في هذا طلب
 التجنيس بين اري قدي وارق دي . وقد تبعه في هذا ابن حجة الجوي
 حيث يقول من بديميته
 ورمت تلقيق صبري كي اري قدي يسي مي فسي لكن اراق دي
 ومن هذا القليل قول صفي الدين الحلي

الضياء.

فقلبي باحسانكم فارغٌ وكفي باناسكم ممثلي
فذكر الكف ولم تسمع كذلك الا في بيت تأولوه . ومثله قول ابن نباتة
في المناظرة بين السيف والقلم اين انت من حظي الاسنى وكفي الاغنى .
ومن ذلك قول لسان الدين بن الخطيب

في اشهر عشرة طحتهم فيا رحي الشؤم والبوار ذر
وفيه اما تذكر الرحي وهي مؤنثة او حذف الواو من قوله ذر لان عين
الاجوف لا تحذف من امر الاثني
واغرب من ذلك اجراؤهم جمع غير العاقل هذا المجري كقول ابن هاني
الاندلسي يصف خيلاً

محجلة غراً وزهراً نواصماً كأن قباطياً عليها منشراً
بالتذكير في وصف القباطي وهي جمع قبطية بكسر القاف وضها لثياب
بيضاء رفاق من الكتان كانت تنسج بمصر وهي منسوبة الى القبط . ومثله
قول ابن المنفل البغدادي

خطرت فكاد الورق يسجع فوقها اب الحمام لمغم بالبان
وانما الورق جمع ورقاً . وهي الحمامة لونها لون الرماد . وقول عبد الصمد الصفار
وشقائق شق القلوب كانه خد مبيع ضم صدغاً اسودا
فذكر الشقائق وهي جمع شقيقة لواحدة الشقيق وهو النور المعروف . ومثله
قول النشابي

كما سبحت تبني الحياة اراقم على روضة فيها الاقاح المنور
وفيه التذكير وحذف الياء من آخر الكلمة لان اصلها اقاحي بتشديد الياء .

الغنياء

وتخفيفها وانما يجوز الحذف مع التخفيف في الوقف كما في الكبير المتعال
ونحوه . ومن الغريب ان هذه اللفظة شاعت كذلك بين الشعراء حتى
لا تكاد تجد من تفطن لاصلها او تنبه لكونها جمعا وقد وردت فيما لا يحصى
من الشعر كقول ابن عائشة الاندلسي

اذا كنت تهوى خدّه وهوروضة به الورد غصن والاقاح مفلج
وقول ابن الرقاق

قلنا وابن الاقاح قال لنا اودعته ثمر من سق القدحا
وقول ابن قرناص

لأيت نرجسها يفض جفونه عنا وثر اقاها يتبسم
وقول ابن منجك

لي من وجنتيه ورد جنّي ومدام من ثمره وأقاح
هكذا بضم الحاء لان القصيدة مضمومة الروي واوها
ألدیه نهب النفوس مباح رشاً سافك الدما سفاخ
ومثله قول الآخر

تخير في الرياض فليس يدري أيجني الورد ام يجني الأقاها
والامثلة في ذلك كثيرة فنجتري منها بهذا القدر

(عوض) ويقولون تناول طعام الفداء عند فلان يريدون الفداء بالبدال
المهمة وهو طعام الفداء وانما الفداء مطلق القوت لا يراد به طعام مخصوص
ويقولون فلان قبيح القعائل يريدون جمع فعل او فعال وكلاهما لا يجمع
هذا الجمع وقد جاء من هذا قول الحاجبي رواه له في خزنة الادب

أريج الخليج

وحاكت في فمائها المواضي فيا لك مقلة غزلت وحاكت
ويقولون انشغل عنه اي عرض له ما شغله ولم يحك وزن الفعل من
من هذا الحرف وانما يقال شغل عنه بصيغة المجهول واشتغل
ويقولون هو شاعرٌ بليغ ناهيك عن شجاعته اي فضلاً عن شجاعته
مثلاً ولا يستعمل ناهيك بهذا المعنى انما يقال زيدٌ رجلٌ ناهيك من رجلٍ
كما يقال كافيك من رجلٍ وحسبك من رجلٍ اي هو كافٍ لك فكأنه
ينالك عن طلب غيره (ستأتي البقية)

الضِّيَاءُ

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون امكن له ان يفعل كذا يعدونه باللام وهو متعد بنفسه لم
يرد في شيء من كلام المتقدمين الا كذلك تقول امكنته من كذا اي جعلته
يتمكن منه مثل مكنته بالتشديد ثم تقول امكنتي هذا الامر على تقدير
امكنتي من نفسه كما صرح به في الاساس فاستغنوا عن الصلة والاصل
محفوظ . وكان اول من ادخل هذه اللام - ولم نجد لها في كلام احدي قبل
ابن بطوطة - سمع قول القائل هذا الامر ممكن لي فتوهم انها لام التعدية
فاجراها على الفعل وانما هي لام التقوية مثلها في قولك زيد محب لي وعجبت
من ضربك لعمرو وهذه اللام تزداد بعد الصفة والمصدر لتقوية عملها كما
تقرر في كتب النحاة ولا تزداد بعد الفعل لاستغنائها عن التقوية فلا يقال
احببت لزيد ولا ضربت لعمرو كما يظهر لك بالبدية فتنبه

على ان من المحدثين من زاد هذه اللام في غير ذلك ولم تُسمع زيادتها
الا في الشعر لضرورة الوزن كقول الحافظ جمال الدين اليمري

واستنشقوا هوا الربيع فانه نعم النسيم وعنده الطاف

وانما يقال استنشق الهواء ولا يقال استنشق له . ومثله قول ابي سعيد الرستي

فاعمر لدنيا لولاك ما خلقت وأهل دنيا لولاك ما خلقت

وقول محمد الحلبي الكوراني من المتأخرين

يسقي وان عزت عليه ورام ان يشفي لداه محبه وحريقه

فيديرها من مقتلته وتارة من وجنتيه وتارة من ريقه

لغة الجرائد

وسياتي لهذا نظائر من غير ذلك ان شاء الله
ويقولون زيدٌ كاتبٌ كما وانهُ شاعرٌ فيزيدون واوا بين ما المصدرية
وصلتها وهو من اغلاط العامة والصواب ترك الواو
ويقولون هو لا يرجع عن غيهِ ولو معها بذلت له من النصح يريدون
ولو بذلت له من النصح معها بذلت الا ان معها لا تقع هذا الموقع لان لها
الصدر فالصواب ان يقال ولو بذلت له من النصح ما بذلت او لا يرجع
عن غيهِ معها بذلت له من النصح
ويقولون ازوره رغباً عن هجره لي ولا معنى للرغم هنا انما هو من
التعريب الحرفي والذي يقال في هذا المقام ازوره مع هجره لي او على هجره
لي وهو المعنى المراد من التمييز الافرنجي
ويقولون لما يجيئك زيدٌ اكرمه فيدخلون لما على المضارع وهي مخصوصة
بالماضي والصواب استعمال اذا في مكانها يقال اذا جاءك زيدٌ فاكرمه . وقد
ورد من هذا قول ابن حجة الحموي
والنبت يضبطها بشكلٍ معربٍ لما يزيد الطير في التلحين
ومثل هذا استعمالهم قطعاً للزمان المستقبل يقولون لا افعله قطعاً ومن
هذا ايضاً قول النواجي
مصرُ قالت دمشقُ لا تفتخرُ قطعاً بأسمها
وقول الخوارزمي
ويا من لست ارضى قطعاً بالبحر له قطره
وعكسه استعمالهم ابداً للزمان الماضي ومنه قول عبيد الله الميكالي

الضياء

لك في المحاسن معجزات جمة ابدأ لنيرك في الوري لم تُجمع
ويقولون افعل هذا ولئن كلفك بعض المشقة يريدون وان كلفك
فيزيدون اللام قبل ان الوصلية وهي انما تزداد قبل الشرطية توطئة لقسم
محذوف تقول لئن لم تفعل هذا لتندمن اي والله لئن لم تفعل مثلاً فالصواب
حذف هذه اللام

ويقولون لا يجب ان تفعل كذا اي يجب ان لا تفعل ولا يخفى الفرق
بين نفي الوجوب ووجوب النفي فانه على الاول يبقى الفعل جائزاً وبخلافه
على الثاني كما يظهر بادن تأمل

ويقولون لا آتيك ما زلت حياً يريدون ما دمت حياً فيجعلون ما
قبل زال مصدريةً زمانية ولا يخفى ان معنى ما زال ما انقطع فاذا جُمِلت
ما مصدريةً على فرض صحة استمال الفعل بدون النفي او شبهه كان المعنى
لا آتيك مدة انقطاعي عن الحياة وهو عكس المراد . ومن الغريب ان ممن
سقط في هذا ابن خلدون حيث قال في الفصل الخامس من الكتاب الاول
ولا تزال الصناعات في التناقص ما زال المصير في التناقص اللهم الا ان
يكون هذا من غلط النساخ ولعله الاقرب

ويقولون في مقام الاخبار لا زال زيد يفعل كذا يبنون ما زال يفعل
ولا لا تدخل على الماضي الا مع التكرار او المطف على منفي نحو لا صدق
ولا صلى وما زرت زيدا ولا زارني والا صار الكلام ممها انشاء وانقلب
زمان الفعل الى الاستقبال

ويقولون اذا لا سمح الله حدث كذا او ان لا سمح الله حدث كذا..

لغة الجرائد

يفصلون بين اذا وما اضيفت اليه وبين ان شرطها وكلاهما لا يجوز
 فالصواب تأخير الجملة المعترضة . وقد وقع مثل هذا لبدیع الزمان في احدى
 رسائله الى الامام ابي الطيب حيث يقول وان والعاذ بالله لم يوافق مراده
 قدراً . ومن اغرب ما جاء من هذا القبيل قول صاحب بن عباد
 فان عسى ملت الى التباطي صنعت بالنمل قفا بقراط
 ففصل بين ان وفعلها بسى وهو من التراكيب التي لا تصح ولا يمكن
 تصحيحها بوجه علي ان المعنى الذي يريد من عسى مستفاد من الشرط
 نفسه فزيادتها خطأ في اللفظ لغو في المعنى
 ويقولون قلت له ان يفعل كذا وان لا تقع بعد لفظ القول والصواب
 قلت له ليفعل بلام الامر وان شئت حذف اللام وابقيت الفعل مجزوماً
 اورفتمه ومن الاول قول الراجز
 قلت لبواب لديه دارها ثذن فاني حنما وجارها
 ومن الثاني قول المهلهل
 قل لبني بكرير يرثونه اويصبروا للصيلم الحنفقيق
 على ان من المولدين من اتفق له استعمال ذلك في الشر كقول ابن عبد العزيز
 فقولاً لطبي ان يزول فانه يرى لكما حق الموالي على العبد
 وربما زاد بعضهم الباء قبل ان وانما تزداد الباء في مثل هذا اذا كان القول
 بمعنى الرأي والمذهب لا على اصل مناه ومن هذا قول ابن المطار
 وقل لمليل الطرف عني بانني صحيح التصابي والقواد عليل
 وربما زادوا الباء في غير ذلك كقول ابن اسد الفاروقي

الضياء

والصبا اسماء ولكن نسيت بأن في الاسماء ريقا
ولاجه زيادتها هنا لانك تقول نسيت الامر ولا تقول نسيت به . ومثله
قول ابن بقي

ودعت من اهوى وقلت تأسفاً صمب علي بأن اراك مفارقي
فزادها على المبتدأ وهي لم تسمع كذلك الا في قولهم بحسبك درهم . على ان
اكثر ما سمعت هذه الزيادة اذا كان مدخول الباء مفتتحاً بأن او أن
المصدريتين لكثرة ورود هذه الباء هناك حتى تنوسي المراد منها ولذلك
ترى اكثر كتابنا اليوم يقولون لا يخفى بأن الامر كذا ويسرني بأن يكون
زيد كذا وهلم جرا مع انهم لو استعملوا المصدر في ذلك كله لم يكن لهذه
الباء محل عندهم . ومن الغريب ان ممن استدريج بهذا عنتره العبي في
معلقته المشهورة حيث يقول

ولقد خشيت بان اموت ولم تدر في الحرب دائرة على اخي ضمضم
وقول من قال ان الباء تزداد على مفعول خشى ليس بشيء لانه لو استعمل
الاسم هنا لم يقل خشيت بالموت . وانكر ما جاء من مواضع زيادتها قول
ابن حجة الحموي رواه لنفسه في خزنة الادب

منعمة لقآء مهضومة الحشا تكاد بأن تنفذ من دقة الحصر
فزادها في خبر كاد وهو من المواضع التي لا تدخلها ان الاشدوداً فضلاً عن
اشكال دخولها في هذا الباب من اصله فاعلم ان زاد هذه الطينة بلة
بدخول الباء (ستأتي البقية)

— لغة الجرائد —

(تابع لما في الجزء السابق)

ويقولون رأيتُه أكثر من مرة وجاءني أكثر من واحدٍ ومقتضاهُ اثبات الكثرة للمرة وللواحد لأن المفضل عليه في معنى من المسماني لا بد أن يشارك المفضل في ذلك المعنى فقولك بكرٌ أشرف من خالد يتضمن اثبات الشرف لخالد مع زيادة بكرٍ عليه فيه والظاهر أن هذا التعبير منقول عن التركيب الأفرنجي والعرب يستعملون هنا لفظ غير يقولون رأيتُه غير مرةٍ وجاءني غير واحد لأن غير الواحد لا بد أن يكون اثنين فما فوق

ويقولون هنا القادم بسلامة الوصول يننون بوصولهِ سالماً وهي من المبارات الشائعة التي لا تكاد تخلو منها جريدة ولا يخفى ما فيها من فاسد التعبير لأن مفادها اثبات السلامة للوصول لا للقادم والوصول لا يوصف بكونهِ سالماً أو غير سالم

ويقولون تخرج من هذه المدرسة كذا كذا تلميذاً يريدون خرج ولا يأتي تخرج بهذا المعنى ولكن يقال خرجت التلميذ تخرجاً إذا أذنته ودرسته فتخرج هو أي تأذّب وقد تخرج على فلان وتخرج في مدرسة كذا وهو خريج فلان

ويقولون تذر عن الأمر أي امتنع عليه فله وعجز عنه والصواب تذر عليه الأمر

ويقولون استلف منه سلفة بالضم أي اقترض قرضاً وهي من الألفاظ الشائعة عند عامة مصر ولم يرد استلف في شيء من اللغة إنما يقال استسلف

لغة الجرائد

منه مالا وتسلف والاسم السلف بفتحين وهو القرض بلا منفعة واما السلفة فلم تأت بهذا المعنى

ويقولون هذا امر ذو خطارة يمتنون مصدر الخطير وانما يقال في هذا المعنى الخطر والخطورة ولم يُسمع الخطارة
ويقولون رغب الشيء وشيء مرغوب يمدونه بنفسه والصواب رغب فيه

ويقولون طلب الخطوى بهذه النعمة وسررتي الخطوى بلفاء فلان والصواب الخطوة بالهاء . ومن هذا قولهم سررتي رؤياك بالالف ايضا وانما الرؤيا في النوم خاصة واما في اليقظة فيقال الرؤية بالهاء وهي اللنة التصحى ويقولون في جمع السيد اسباد وهي من لفظ العامة لانهم يقولون في المفرد سيد بالكسر مثال عبيد وانما السيد الذئب والصواب جمعه على سادة مثل عيل وعالة وكلاهما نادر

ومن هذا الباب قولهم في جمع الكسوة كساوي ولا وجه لهذه الصيغة في جمع هذه الكلمة والصواب الكسى بالقصر كما تقدم في غير هذا الموضع . وقد ورد مثل هذا في مروج الذهب للسعدي حيث يقول في الكلام عن كسرى ابرويز وامر جنود موريقش بالاموال والمراكب والكساوي وهو من مثله غريب

ومن ذلك جمع السطح على اسطحة واساطح وهذا الثاني جمع الجمع والصواب سطوح . وقولهم في جمع القرية قرايا كانهم جمعوا القرية بتشديد الياء . وقد جاء هذا الجمع في تاريخ ابي الفداء في الكلام على غزوة الدمستق

الضياء

حلب حيث يقول ثم ارتحل عائداً الى بلاده ولم ينهب قرايا حلب . ومثله
قوله في الكلام على مقتل الامين وأخذوا رأسه ومضوا به الى طاهر
فنصبه على برج من ابرجة بغداد يريد ابراج . ومن هذا قول نزهون
الفرناطية الشاعرة

البدر يطلع من ازرتيه والنفسن يمرح في غلاته

وانما يجمع الزر على ازرار

ومن هذا يقولون جاءوا عرايا كأنه جمع عريان على حد ثدمان وندامي
وكذا يقولون في جمع المؤنث لكن نص أصحاب اللغة على ان هذا الحرف
لا يكسر اي لا يجمع جمعاً مكسراً وانما يقال في جمعه عريانون ونساء عريانات
ويقولون اصبح القوم يشكون الجوع والمرأه كذا بالمد والصواب
المرئي بالضم وسكون الراء.

ويقولون غليت الماء فيستملون غلى متدياً وهو لازم يقال غلى الماء
ينلي غلياً وغلياناً واغليته انا اغلاء يتمدى بالالف

ويقولون أجله في الامر الى بعد كذا وبقيت عنده الى قبل المغرب
والى لا تدخل من الظروف الغير المتمكنة الا على متى واين وحيث وباقيها
لا يجر الا بمن والصواب الى ما بعد كذا والى ما قبل المغرب

ويقولون والأعجب من ذلك ان الامر كذا وكذا وهذا اخي الاكبر
مني ومن هذا قول السيوطي في المقامة الوردية والاشرف من كل ريحان
فخرًا والمقرر في كتب النحاة ان الى ومن لا تجتمعان مع افضل التفضيل
فالصواب ان تحذف احدهما فيقال والأعجب ان الامر كذا او وأعجب من

لغة الجرائد

ذلك ان الامر كذا وهذا اخي الاكبر او اخي الذي هو اكبر مني وقس
على ذلك

ويقولون رجل ثوروي على مثال فوضوي اي من اصحاب الثورة وهم
الثورويون ولا وجه لزيادة هذه الواو قبل ياء النسبة وكأنهم يتصافون عن
ان يقولوا ثوروي لئلا يلتبس بالمنسوب الى الثور على ان الثور لو فطنوا مشتق
من الثوران لانه يثور اولانه يثير الارض فالشركة حاصلة على كل حال
ويقولون ارتكب في هذا الامر جنة بالضم اي ذنباً يسيراً وقد
جنة تهنجاً اذا نسب اليه الجنة وكلاهما لم يرد في اللغة انما جاء الجناح
بالضم بمعنى الذنب وكان الجنة محرقة عنه

ويقولون هم خصماء فلان يريدون جمع خصم وانما الخصماء جمع
خصيم وهو الشديد الخصومة والصواب خصوم
ويقولون أجر المنزل تأجيراً اي أكثره وهو عكس المعنى لان التأجير
يكون من المالك تقول أجرته المنزل فاستأجره

ويقولون صادق المجلس على كذا يمنون اقره ووافق عليه وانما يقال
صادقته من الصداقة وقد يكون بمعنى صدقته (بالتخفيف) وصدقني خلاف
كاذبته . ومنهم من يقول صدق عليه تصديقاً والتصديق في اللغة خلاف
التكذيب فكلاهما غير الصواب

ويقولون صرح له ان يفعل كذا بمعنى اذن له واطلق له ان يفعل
ولم يأت صرح في شيء من هذا المعنى
ويقولون أشر على الصك تأشيراً اي رسم عليه علامة تفيد التوقيع

الضياء

اخذوه من الاشارة على توهم أصالة الهزمة في اولها وهو من كلام العامة .
 على ان الاشارة لا تفيد ما يريدونه من ذلك والصواب ان يقال وقَّع على
 الصك او أعلم عليه اذا لم يُرد صريح التوقيع (ستأتي البقية)

الضياء

كتابخانه مركز اطوع رستاني
 بنياد دایرة المعارف اسلامی

١٥ يوليو ١٨٩٩

الضياء

الجزء الحادي والعشرون

لغة الجرائد

(تابع لما في الجزء السابق)

وهناك الفاظٌ وصيغٌ غريبةٌ انفرد بها بعض كتابنا منها عن زيادة تأني ومغالاة في طلب الاغراب فيخبطون في استعمال الفاظ اللغة الى ما يخرجها عن وضعها ويكسوها ثوباً من القلق والابهام ومنها عن قلة في المادة وجهل بمفردات اللغة ووجوه استعمالها فيأتي بها الكلام في منتهى الركافة والسم. والامثلة من الطرفين كثيرةٌ نجتزئ بايراد بعضها عبرةً للمتقدم وتنبهاً للمقلد

فن امثلة الاولى قول القائل « ان تلك السجون كانت منبت الاوباء ومبتزك الامراض » ولفظ المترك كما تراه غريبٌ في هذا الموضع لا يكاد يُستخرج له معنى الا بعد اطالة البحث وتقليب النظر فيما يوافقه من التفسير اللغوي ولعل اقرب ما يأول به ان يُجمل من قولهم ابتزك السحاب اذا الخ بالمطر فكان المعنى ان الامراض تلح فيها على المسجونين . ولا يخفى ما في هذا التفسير من التكلف والبعد فضلاً عن ايراد مثل هذه اللفظة في جريدة يقرأها التاجر والصانع والفلاح فما ضره لو قال ومستقر الامراض او مستوطن الامراض وكفى نفسه وقرأه هذا المنت الويل

ومن ذلك قوله « اثبتت حقوقها بما لم يمد معه للريب بال » . قال في القاموس البال الحال والحاطر والقلب والحوت العظيم والمر الذي يُتمل به في ارض الزرع ورخاء العيش وانظر ايها يناسب هذا الموضع وقوله « دخان المعامل وعثير ايدي الصانع » اي ما يثرونه من الغبار

لغة الجرائد

بايديهم والعير مخصوص بالغبار الذي تثيره الارجل في المشي الا اذا اراد ان
اولئك الصناع كانوا يمشون على ايديهم

ومن تلك الامثلة قول الآخر « نشبت الحرب وألقت اوزارها » يريد
بقوله ألقت اوزارها تقوية الجملة الاولى التي هي قوله نشبت الحرب لفظه
ان الجملتين بمعنى واحد وهو وهم بين فان الاوزار جمع وزر بالكسر بمعنى
الثقل ويراد باوزار الحرب المدد والاسلحة التي تبأثر بها وظاهره ان لقاء
الاسلحة مفهومة ترك الحرب ومنه في سورة محمد « حتى تضع الحرب
اوزارها » قال البيضاوي اي آلاتها واثقالها التي لا تقوم الا بها كالسلاح
والكرع اي تنقضي الحرب . اهـ

ومن هذا القبيل قول الآخر اخنى عليهم الدهر بكلكله وهو من
مضحكات الكلام فانه يقال اخنى عليهم الدهر اي اهلكهم واتى عليهم
والكلكل الصدر ولا معنى لان يقال اهلكهم الدهر بصدده وكأن هذه
المبارة تحرفت على الكاتب لانه يقال اناخ عليهم الدهر بكلكله على تشبيه
الدهر بالبعير اذا برك بصدده على الشيء ويقال ايضا طحنهم الدهر بكلكله
وجر عليهم كلاكه قال

اذا ما الدهر جر على أناس كلاكه اناخ بأخرينا

ومن ذلك قول الآخر « بسطت اسباب العمران رواقها » وهو من
التراكيب التي لا معنى لها لان الاسباب بمعنى الحبال استعارها للعمران على
جملها بمعنى الوسائل وهو استعمال سائغ ولكنه جعل لتلك الاسباب رواقا
فافسد لان ذلك مما لا يتصور في حقيقة ولا مجاز ولا يمكن رده الى

الضياء

تفسير صحيح

وقوله « شيد معالم الحضارة » وهو يحسب ان المعالم شي من البنيان فجعلها مما يشيد . قال في لسان العرب المعلم الاثر يستدل به على الطريق اه . فوجه الكلام ان يقال اوضح معالم الحضارة مثلاً اي اظهر ما طمس من آثارها وهو التعبير الذي تراه في كلام الفصحاء .

وقوله « النساء اللواتي أدليت الاحكام اليهن » يعني أسندت ولم يُسمع استعمال ادلى بهذا المعنى ولا جاء في نصوص اللغة ما يحتمل ذلك فيه ومن ذلك قول الآخر « الطاعنات بالاحداق » يصف نساءً بفتنة النظر فما زاد على ان جعل احداقهن رماحاً وهو اغرب ما سُمع من ضروب التشبيه وقوله « لم يوشك ان حل هذا المحل حتى سمي لينال هذه الزيادة » يريد لم يلبث بعد ان حل اولم يوشك ان يحل لان خبر اوشك لا يكون الا فعلاً مضارعاً فمدل عن وجه الكلام الى هذا التركيب القريب

وقوله « عقدوا خناصرهم على هذا الامر » اي عقدوا عزائمهم عليه وليس هذا التعبير في شيء من هذا المعنى انما يقال عقد خنصره على كذا اي اشار الى تفرده في نوعه او الى انه الاول بين امثاله وهو مأخوذ من المقدم بالاصابع للدلالة على المدد وقد تقدم لنا شرح ذلك مفصلاً في الجزء الثاني من مجلة البيان (صفحة ٨٨ وما يليها)

وآية الغرابة في ذلك كله قول القائل « فقد يحصل ان يكون ذيل المحصول في هذا المام غليظاً » اي ان تكون اللال وافة فليُنظر المطالع هل رأى في زمانه اغلظ من هذا الذيل

لغة الجرائد

ومن امثلة الضرب الثاني قول القائل « سأل شوره في هذا الامر » اي مشورته وهو من الفاظ العامة لانهم يقولون شار عليه بكذا وانا لا اشور عليك بهذا الامر

وقول الآخر « سمي الشيء عن باله » وهو من التميزات العامة ايضاً وفيه غلطتان احدهما اخراج سها الى باب علم وصوابه من باب نصر والثانية اسناده الى الشيء وانما يقال سهوت عن الشيء ولا يقال سها الشيء عني وقول الآخر « ارجو اليه ان يفعل كذا » اي ارجب اليه والصواب ارجو منه . على ان الرجاء بمعنى الامل واستماله بمعنى الرغبة عاتى

ومن ذلك قول الآخر « الذين لازمة لهم ولا ذمام » فظن الذمة شيئاً والذمام شيئاً آخر وهما على الحقيقة شيء واحد . قال في لسان العرب وفي الحديث ذكرُ الذِّمَّةِ والذِّمَامِ وهما بمعنى المهد والامان والضمان والحرمة والحق . اهـ

وقوله « هوّم عليه بالحسام » يريد هوّل عليه به اي خوفه وشتان بين التهويم والتهويل

وقول الآخر « يحمو ويحترق » اي يحى وكأنه بناء على الحمو مصدر حَمِيَ وهو من المصادر النادرة

وقوله « قرية قفري » هكذا بالقصر كأنها مؤنث قفران على حدّ سكرى وسكران وفي كلام غيره قفراء بالمدّ مثال حمراء وكلاهما غلط وانما يقال بلدة قفري بترك التانيث وان شئت قلت قفرة بالتاء

وقوله « صفار البيض » اي ما في باطنه من المَحّ الاصفر وكأنه من

الضياء

التسمية بالمصدر على ما هو في لغة العامة فانهم يقولون الصفار والخضار وغير ذلك قياساً على السواد والبياض ومن الغريب ان مثل هذا وقع في شعر لحيير الدين بن تميم وهو قوله

حبيبي وعدت الكاس منك بقبلة وأعقب ذاك الوعد منك نفاً
وما كان هذا لونها غير انها علاها لطول الانتظار صفار
وقول الآخر « رضوا بتوزيع النفقات بما فيه العضوان القبطيان »
ولينظر ما معنى هذه الكلمات الاخيرة

وقوله « حصل التنبيه على الموظفين بدم اعطاء الاخبار » اي أمروا بذلك ولم ينقل استعمال التنبيه بهذا المعنى وانما هو من كلام العامة
وقول الآخر « لا يصلح ان يؤخذ حجة طالما ان كتب اللغة لم تحط
بكل الالفاظ » يريد ما دامت كتب اللغة لم تحط فجعل طالما ظرفاً وهي
من قبيح اغلاط العامة

وقول الآخر « احتفلت هذه الاعياد » فجعل احتفل متعدياً وهو لا يكون الا لازماً

وقوله « لا يحق سوى للاله » ففصل بين سوى وما اضيفت اليه
باللام والصواب لسوى الاله او الا للاله وهي من الاغلاط القديمة التي
سبق لنا التنبيه عليها في غير هذا الموضع

واغرب ما جاء من هذا قول القائل « سيشرع المجلس البلدي بعمل
مناقصة عن توريد اولاً الرمل وثانياً العربات » الى آخره وهذا مما قصرت عنه
لغة الدواوين (ستأتي البقية)

لغة الجرائد

(لغة ما في الاجزاء السابقة)

ولقد اطلنا في هذا الفصل الى حدٍ لم يكن في النية بلوغه ولعله اذى الى سأم بعض القراء وان آنسنا من جمهور تقيه بالمشاشة والارتياس . على انه قد بقي من مثل ما اردناه شيء كثير حتى اننا لا نكاد نتصفح مقالة من جريدة او مجلة او فصلاً من كتاب عربي او معرب الا نجد فيه مواضع حرية بالتنبيه بحيث لو اردنا تتبع كل ما نراه مخالفاً للصحة لزم ان لا نختتم هذه المقالة . ولذلك فانا نأمل ان يكون ما ذكرناه في هذه النبذة كافياً لان يدعو اذ كياء كتابنا ومن يهمة منهم تصحيح لغته وتزويها عن شوائب الاوهام ان يتنبهوا لتولي ذلك بانفسهم ومراجعة نصوص اللغة فيما يشبه عليهم من الالفاظ فان ذلك اجدى عليهم واوسع فائدة من تنبيههم على كلمة كلمة وكثيراً ما تنفق لهم الفائدة يتناولونها عن غير قصد فضلاً عما يرسم في ملكاتهم من فصيح الاساليب التي تتكرر عليهم في تلك الاسفار . ولا يتوهمون ان الوصول الى اصلاح تلك المفوات يقضي عليهم باستيعاب مواد اللغة حتى يكونوا جميعهم لغويين كما لا يلزمهم ان يدركوا الغاية منه في يوم واحد ولا في شهر واحد ولكن لو استثبت احدهم صحة كلمة واحدة في اليوم لم يأت عليه الا زمنٌ قليل حتى يخلص كلامه من اكثر تلك الميوب

وهنا نرفع كلمات شكرنا الى حضرات وصفائنا الادباء لما آنسنا فيهم من الاقبال على ما كتبناه في هذا الفصل والحرص على تتبعه والعمل به وما قلدنا به جميل رأيهم من احاد صنمنا وتقريره مع تفضل بعضهم بنقل

لغة الجرائد

تلك المآخذ على صفحات جرائد سميًا في زيادة انتشارها وتعميم نفعها .
 بيد أن لا بد لنا ان نشير في هذا الموضع الى اناس منهم لم نبرح الى يوم
 كتابة هذه السطور نرى تلك الاغلاط تتكرر في كلامهم فتجد في الفاظهم
 امثال العائلة ولا يخفالك وصادق المجلس على كذا والقوم الأغراب وامعن
 النظر وأسدل الستار والاعيان المباحة والمداولات في القضايا ورضخ الى
 النصيحة والوحوش الكاسرة وامكن لي نوال الشيء وشاع الامر في النوادي
 الى غير ذلك مما سبق لنا التنبيه عليه وهذه كلها مما نقلناه من عدد واحد
 من احدى الجرائد وما كان اصلاح هذه الكلمات بالامر البعيد على هذا
 الكاتب لو شاء الاصلاح اذ لم يكن عليه الا ان يعير انتباهه لما مر به
 من المآخذ المذكورة وهي لا تعدى المشر الى الخمس عشرة كلمة في كل مرة
 ولكن الظاهر ان بعض كتابنا يمز عليهم الاقلاع عما تعودوه من الركافة
 والخطأ شأن البلاد في سائر ما ألفت حتى في صناعتها وزراعتها وتربية ابناءها
 ومعالجة ادواتها وشديد على الانسان ما لم يعود . ولعل هناك من جذب
 بعنانه الكبر والدعوى فتشبه له ان في التصحيح اعترافاً بالغلط فأثر ان
 يبغي على غلظه ايهاً ما وتقريراً ومكابرة في الحقائق مع ان كل من تصفح
 كلامنا في هذه المقالة يرى اننا قد تحامينا كل ما يثبت على الأثرة ويدعو
 الى الإبقاء لاننا لم نؤم الى واحدة من تلك الجرائد بعينها ولم نكد نقل من
 احداها عبارة بحرفها مخافة ان يتنبه الى موضع النقل فيفوتنا ما قصدناه من
 اقبال الكتاب على تصحيح كتاباتهم وما ننويه من صدق الخدمة واخلاص
 القصد في تقويم أود اللغة وهو الغرض الذي طالما توخيناه وسعينا له منذ

الضياء

القينا المصا في هذه الديار وآنسنا فيها من حركة الاقلام وانتشار المطبوعات ما آذن بتجدد حياة اللغة ورأينا من تفشي التعريف واللحن والصيغ العامة والاعجمية ما خشينا معه ان يكون ذلك الانتعاش في اللغة مدرجة الى تأصل القساد فيها بما يتعدى اقتلاعه . وكان اول ما توجهنا له ان عزمنا على استئناف طبع كتابنا في المترادف الذي سبق الالماع اليه في احد اجزاء الضياء ووضع بين ايدي الكتاب والدارسين ايثاراً لهم بما يتضمنه من وجوه التعبير الصحيح في أكثر ضروب المعاني المتداولة واحياء لكثير من ميت الفاظ اللغة وتراكيها التي انقطع عهد الاقلام بها منذ قرون . فلما اخفق السعي فيه وجهنا القصد صوب المجمع اللغوي الذي كان قد شرع في تأليفه في هذه العاصمة رجاء ان نستنهض المهتم الى استئناف العمل فيه وشرعنا في مقاتلة اللغة والمصريين فيها ما وسع علمنا القاصر من طريقة العرب في وضع الفاظ اللنة واشتقاق بعضها من بعض تذرّعاً بذلك الى وضع الفاظ للمعاني المستحدثة مما كان غرض المجمع المشار اليه فكان كل ما سطرناه في هذا السيل صرخة في واد او نفخة في رماد . ورأينا ان البحث الذي خضنا فيه هناك اذا لم يترتب عليه بحث عملي مما تقدم الايماء اليه اقتضت فائدته على بعض الخاصة والتبحرين في اللغة وقليل ما هم فاهلنا تمة الكلام فيه وعدلنا الى انتقاد لغة الجرائد وبيان ما انتشر فيها من الاغلاط الشائعة مع الاشارة الى وجوه تصحيحها علماً بان هذا من اسهل سبل الاصلاح واقربها لأننا لم ننح فيه منحنى القواعد الكلية كما فعلنا في مبحث اللغة والمصر ولعل هذا وقد آنسنا فيه مخايل النجح يكون تمهيداً لما هو اهم منه مكاناً واعم

لغة الجرائد

منفعة ان شاء الله تعالى والامور مرهونة بأوقاتها
وقبل ان نمسح القلم من هذا الفصل لا بد لنا من ذكر امر فاجأتنا
به احدى المجلات الادبية بما لم نتوقعه ولعل ذكره لا يخلو من فائدة
وتبصرة . وذلك ان بعض رصفائنا الالباء توم اننا نريد من هذا البحث
مناقشة اصحاب الجرائد فقام رد علينا ويتمحل الحجج والاعذار تصحيحاً
لبعض ما نبهنا عليه من الاغلاط - ولعله توخى منها ما كان قد اتفق له
السقوط فيه - فكذذه واهرجفنه في البحث وتقلب الصحف ثم جاءنا
بامور كانت ابلغ في الدلالة على ما اجتهد في التبرؤ منه وحاصلها تخريج
بعض تلك الاوهام على بعض المذاهب الساقطة واحالة بعضها على بعض
اللغات المتروكة وتوجيه بعضها على وجوه من التأويل والمجاز مما نحن اعم به
ومما هو بعيد عن غرضنا بمراحل . وقد علم كل من اطلع على كلامنا من
ذوي البصائر اننا اوردنا ما اوردناه من المآخذ بقصد التنبيه الى ما ينبغي اجتنابه
فيما يكتب لا بقصد التخطئة لما قد كتب ولو ذهبنا الى التخريج والاعتذار
كما يريد هذا الاديب لما كتبنا في هذا المعنى حرفاً اذ قلنا تجد تركيباً مخالفاً
للصحة الا وله وجه يرد اليه ولو حملنا على بعض شواذ الكلام وحينئذ
فملى اللغة السلام . على ان التخريج انما ينحى فيما يصدر عن قائله سهواً
او لضرورة لا فيما يرتكب عن جهل او في سعة من اجتنابه ولا على ان
يُجمل قاعدة يسوغ بها ركوب الشطط ثم شكك له الاعذار الباردة
والحجج الواهنة وهذا القدر كاف في هذا المقام والسلام على من اتبع الهدى

● وثائق من النقد الغربي الحديث

مختارات من نقدت.س.إليوت

ترجمة: ماهر شفيق فريد

- ١ - تربية الذوق (١٩١٩)
- ٢ - ويتمان وتنسون (١٩٢٦)
- ٣ - صوفية بليك (١٩٢٧)
- ٤ - نبش جثة أرتمجالاً (١٩٢٨)
- ٥ - مدخل إلى جوته (١٩٢٩)
- ٦ - موت آرثر (١٩٣٤)
- ٧ - صحفيو أمس واليوم (١٩٤٠)
- ٨ - عبقرية رديارد كبلنج التي لا تدبل (١٩٥٨)
- ٩ - ألدس هكسل (١٩٦٥)
- ١٠ - رتشارد الدنجتن (١٩٦٥)

تربية الذوق (١٩١٩)

(نشرت في مجلة ذي ألتنيوم ٢٧ يولييه ١٩١٩)

الأدب الإنجليزي في أثناء نصف القرن الأخير . تأليف ج . و . كنليف ، دكتوراه في الأدب ، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة كولومبيا ، بمدينة نيويورك ، والمدير المساعد لمدرسة الصحافة (نيويورك ، ماكملان) .

إن أمريكا تفوق العالم في [معدل] غم الكتب المقررة . فأمركا قد حققت للكتب المقررة فتحاً ما كانت تلك الأداة المتواضعة من أدوات التعليم لتطمح إليها في أي مكان آخر . وفي أمريكا يجد كل حمل جاد بأن يتمشى - في نهاية المطاف - مع قواعد اللياقة الخاصة بالكتب المقررة ، وأن يرتدى الزي الموحد للكتب المقررة من بيلوجرافيا ومرشد إلى مزيد من القراءة . فالتعليم في أمريكا هو أية الجديدة . ويقر الأستاذ كنليف بأنه « قد شجع الشباب الذين يعدون أنفسهم لمهمة الكتابة على أن يقرأوا أعمال الماضي الأقرب ، فضلاً عن الأبعد . ويضيف تبريراً لكتابه ، أنه « ينوح بما يوافق العقل أن يزودهم بكل هون يستطيعه » ، ويعد ذلك أنه ينوي أن يقدم « مرشداً إلى مزيد من الدرس » . وعند مطالعة الكتاب ونية مؤلفه واضحة في أذهاننا ،

يصينا الدهول من التنافر بين هذه النية وبمجرد الخطة التي تصور الكتاب على أساسها . ذلك لأنه من الواضح أن كتاباً له مثل هذه النية لا ينبغي أن يكون مجرد مجموعة مقالات عن اثني عشر أو أربعة عشر كاتباً . ولأن أريد للشبان الذين يعدون أنفسهم لمهمة الكتابة أن يطوروا إعدادهم ، فإنه ينبغي أن يتعلموا شيئاً من الكتاب ، وينبغي أن يوجهوا إلى تلوق كل روائي أو شاعر هل ما هو عليه ، وينبغي أن يبين لهم أيضاً أن الأدب تركيب تاريخي على بعض الاتساق . ولا ينبغي أن يسليهم أو يلهلهم موكب سيرك .

ها هنا مشكلة لا تواجه معلم الشباب لحسب ، وإنما أيضاً مؤرخ الأدب وناقده . فأيضا أريد أن يتم فحص لأي مجموعة أو عدد من الكتاب ، قد تخرج عدة أنشطة إلى حيز الوجود : فثمة المشاعر والانفعالات والانطباعات المباشرة التي يستثيرها الاتصال الفوري بكل كاتب ، وثمة المشاعر والانفعالات والانطباعات التي توقظها المقابلة والمقارنة بين عدة كتب ، وثمة النظريات التي قد نقيمها بما يفسر هذه البيانات . وأيضا ثمة التعميم الذي هو ، عادة ، بدبل هن الانطباعات والنظرية كليهما . وإنما يمتاز الأستاذ كنليف بهذه الملكة الأخيرة . إن توصيل الانطباعات صعب ، وتوصيل نظام منسق من الانطباعات أصعب ؛ والتفسير يتطلب تفنناً عظيماً ، ولتجنب التنظير

غالبية حتى الراشدين لا تعدوا أن تترك مجرد إخراج أن مثل هذه الظواهر تحدث ، وليس بوسعهم أن يميزوا بين الحى والميت .

وهكذا نتقدم من مرديث إلى هاردى ، ثم إلى شوولز وينيت ، وإلى الحركة الأيرلندية وأخيرا إلى الشعراء الجدد والروائيين الجدد . وبعض هذه المقالات ، فى حد ذاتها ، لا يخلو من مزايا : فإن مجرد إدراج جسنج مزية ، والصورة التخطيطية من حياته تلقى قليلا من الضوء على ساكن ميزبوند حائر الحظ . والمقالة عن كونراد هى أيضا أهل للتقدير ، فهى تمس بطريقة جادة - مسألة أو مسألتين من مسائل فن الأدب . وكل مقالة تكملها بيلوجرافيا .

ولقد كان من العيب أن تخصص كل هذا الاهتمام لهذا الكتاب ، لولا أنه يمثل ، على نحو ما منهج الثقافة الشعبية بأكمله ، ويمثل الطريقة التى نجد بها أن قسما كبيرا من جمهور أنصاف المتعلمين ، وليس أغنى الأقسام بحال من الأحوال ، يلتهم الأدب ويشجع على التهامه . إنه ذلك الجزء من جمهور أكبر لا يقتصر على القراءة ، وإنما يرغب فى تحسين ذاته ، ويذهب إلى برامج محاضرات شعبية وفى أغلب الأحيان يسمع نوع التقريرات التى يطبعها مستر كنليف : ملاحظات عامة لا تدفع فكرا ولا تبه مشاعر . إن الناس الذين أتحدث عنهم لا يشملون كثيرا من المشتركين فى نوادى الكتاب التى توزع روايات متداولة ، وإنما يوجدون - بأعداد أكبر - فى شمال إنجلترا منهم فى جنوبها . وهم يعضدون بقوة مكتبة « إفرمان » (الجميع) وغيرها من الطبقات الرخيصة . ويوسع هذا الجمهور أن يتشرب بجمل من نوع الجمل الآتية لمستر كنليف :

« كان [مرديث] يباحم فى الرجال والنساء على السواء العاطفية المفرقة التى عرفها بأنها « عاطفة يعوزها النيل تلعب بالنار » ومن أجل العاطفة ، « وهى قوة نبيلة على النار » يجب بتعاطفنا ، وكذلك من أجل الشجاعة والتفانى . وفى المحل الأول ، يطالب باستخدام الذكاء ، والعقل الإنسانى . . . لقد سعى فى رواياته كما فى « أنشودة إلى الروح الملهوية . . إلى أن يجعل علامات الرجال والنساء أكثر عقلانية وأكثر روحانية . . وهذه الروح جعل من حب الذات بأشكاله التى لا حصر لها موضوعا لسهام فطنته . . أما المتحمسون للشباب ، فكان يشعرون بتعاطف حاد معهم . . »

وأصح أن من الخطأ أن تسمح للناس بأن يظنوا أنهم يستطيعون أن يتعلموا أى شيء من الأدب أو الحياة أو الكتابة من عبارات كهذه . ولكن أى تعقيد وما إذا كان أى تعقيد للذوق ممكنا . . يستطيع المرء أن يمتنع قائلا إن هذا لا يتم . ومع ذلك فإن هؤلاء الناس يعملون الطباعات الرخيصة التى يسمونها أحيانا أن نشترىها مربعة . ولو أنهم كانوا أحسن تعليما قليلا ، لرأوا وجدنا طباعات زهيدة الثمن لعدد من الكلاسيكات الانجليزية التى لا يكاد المرء يراها خارج المتحف البريطانى .

وعلى كل الأحوال فإن أمام المعلم سيلا بوسعه أن يتبعه : بوسعه أن يشير إلى الأدب الجيد ثم يصمت . ويوسعه أن يختار ويقدم الوقائع اللازمة والشائقة (غاية الأمر أنه ينبغي عليه أن يكون على يقين مما هو واقعة ، وواقعة راسخة) وعند ذلك يسعه أن يبين أى الأعمال جيد ، وأيها جيد على نحو مختلف . وينبغى أن يكون توضيحه منظما ودقيقا . إن الخطوة الأولى فى التعليم ليست حبا للأدب ، وإنما هى إعجاب مقعوم بالعاطفة بكتاب واحد معين . ومن المحتمل أن يوسع أغلبنا ، إذ نستعيد بلوغنا العقل ، أن نعترف بأن اتصالا غير متوقع بكتاب ما

يتطلب أمانة عظيمة . ولكن التفوه بتعميم أمر سهل وقليل يكون مفيدا . . هدف الأستاذ كنليف هو أن يشجع « الدراسة المنهجية » . حسن جدا . ولكن يؤكد المنهج يقدم مدخلا واضحا . إنه يقدم خلفية أدب الجزء الأخير من القرن التاسع عشر . وغلبت المعدات المسرحية فى هذه الخلفية يشمل الليبرالية ، والإصلاح الاجتماعى ، ومستر سدن وب ، والسينما ، وقانون التأمين القومى ، و « أقرار نظرية التطور عن طريق الانتخاب الطبيعى » ، وهكسل ، ونقد الكتاب المقدس ، ورد الفعل (اتفق الرأى على أنه بين الدين والعلم لم يكن ثمة عداوة بالضرورة) . وفى النهاية يتقدم مستر كنليف إلى مقدمة المسرح ، ويعلم أنه « على الأساس الذى أرساه كتاب نصف القرن الأخير قد بنى الجيل الحاضر ، ولا بد له من مواصلة البناء » .

لقد كان العصر الفيكتوري بالغ التعقيد ، ويبان كيف أن هذه الظواهر الاقتصادية صاغت الأدب وأثرت فيه خلق أن يكون جهدا باهظ الأعباء يقتضى حذقا وبراعة نقديين لاحتلها ، جهدا يتطلب أقصى ضروب الامتناع من التعميم وبطولة . والحقيقة هى أن مستر كنليف لا يحاول . لقد « باح فى صدره » من الخلفية وهو يكف عن أن يشغل عقله به . ويتقدم ، مقدما المعلومات ، من كاتب إلى آخر ، وكان كلاً منهم هو الشاغل الوحيد لجزيرة خاصة به . إن الشاب الذى بدأ تدريبه الأدب بهذا التلخيص المريك لفترة صعبة لا بد له إذا كان لديه أى إحساس فطرى من أن يكتشف حكمه عندما يتقدم إلى المقالة الأولى عن مرديث . ها هنا سيدرك أن مصارحته مع إحدى التعميمات لا تعينه على فتح غيرها . لأنه يتجبر فجأة بأن « نجاح (مرديث) فى إضفاء الطابع العقل على الرواية كان له تأثير بعيد المدى » . وهو يعلم الآن أنه قد كان ثمة قانون للتأمين القومى ، ولكن لا يمكن افتراض أنه يعرف ما الرواية أو كيف يمكن أن تكون ، ولماذا يضمن عليها الطابع العقل ، أو ما العقل . ومن المحتمل أن تكون لديه أفكار بالغة الخطأ عن كنه التأثير . ومع ذلك فهو يعلم أن نجاح مرديث فى إضفاء الطابع العقل على الرواية كان له تأثير بعيد المدى . ما من صعب دينية قد تدخلت فى قبول مرديث الصريح لنظرية التطور . إن الشاب قد لا يعرف ما هى نظرية التطور ، أو أى نظريات التطور قد تقبل مرديث ، ولكنه يفهم أنه مهما يكن من شأنها فقد ازدهر مرديث « إنما فى رسم الشخصيات والنساء بخاصة قد امتاز مرديث . هاهنا ربما ساءل الشاب الأمين ، الذى فى مرحلة التدريب ، نفسه ، ما إذا لم يكن كل الروائيين العظماء تقريبا لا يمتازون ، على نحو من الأنحاء ، فى رسم الشخصيات ، وما إذا لم يكن الاختلاف راجعا إلى أسلوب الرسم ، ولن يكون عليه أن يقرأ الكثير كى ينتهى إلى هذا التأمل . ولكن كان بالغ الأمانة بالتأكد فسكون على ذكر من سيرته الكاملة إزاء قطعة كالمقطعة التالية :

« وأصل [مرديث] فى الشعر والقصة على السواء التقليد العقل الذى أرساه براوننج ، وجورج إليوت ، ونجذب بعضها من أخطائها ، وغابت عنه بعض نواحي قصورها . إنه ليس ثقيل اليد ، أو صلفا ، أو بليدا قط . وفى النثر والنظم على السواء كان صانعا مأكرا يسمى دائما إلى تمجيد حياة لساننا الإنجليزية الذى صان كثيرا فى الكلمة والعبارة والبحر » .

وستساعد على الأقل : ما هو التقليد العقل الذى أرساه براوننج وجورج إليوت وما هى الصنعة ، وكيف تختلف عن الفن ؟ . وربما كان الأستاذ كنليف ، الذى بحث عن تأثير سنكا على المسرح الإليزابيثى ، يفهم فيها كاملا كيف تحيا اللغة وتموت وتجهد . ولكن

أو قصيدة ما هو الذي كشف لنا - بمصادفة فيها يبدو - عن قدراتنا على الاستمتاع بالأدب . إن عقل صبي الرابعة عشرة قد يهتبه شكسبير ، وقد تنبجر فيه الحياة عند الالتقاء بعمر (الحيام) أو قصيدة العذراء المباركة [للشاعر دانتي روزي] . وما كان يوسع أحد من معلمينا أن يضمن أي الكتب المطبوعة سيجعل بهذه الأزمة .

يبد أنه إذا كان هذا من اتفاقات الصدف ، فإن تربية اللوق بما يجاوز هذا ، على حين أنه أمر معتمد دائما إن قليلا أو كثيرا ، لا يمكن أن يعين عليه - ولا نقول بوجهه - سوى شخص آخر . إن اللوق ليس تلذذا بمؤلف واحد ، وهو ليس - كما تضم الكتب المقررة التي من نوع كتاب مستر كتليف ، في كثير من الأحيان ، تلذذا «بدرفينة» مؤلفين . وهو ليس نظرية صحيحة ، إدراكها يقدم برهاناً معصوماً من الخطأ على القيم . وعلى حين أن لنا بطبيعة الحال - وينبغي علينا في الحقيقة - أن نؤلف نظريات إن قليلا أو كثيرا ، ونشرح مشاعرنا لأنفسنا وللآخرين ، فإن نظريتنا - شأنها في ذلك شأن «الوحى» عند مستر سانتانا - ليست إلا تفسيراً . إن اللوق يتبدى بالشعور ويتجلى به . وأحيانا ما يظن أن اللوق اشتقاق وأهن من الحماس . إن ماهية اللوق - فيما أظن - تنظيم للخبرات الفورية التي يحصل عليها من الأدب ، يعدل شكله فرديا بنقط تركيز أقوى مشاعرنا ، والمؤلفون الذين أثروا فينا على أقوى الأنحاء وأعمقها . وهو لا يمكن الحصول عليها بدون جهد ، وبدونه تظل ميولنا مصادفات لا مغزى لها . أن تستمتع بدون فورا ، وبدون جهد ، أمر يسير على بعض الناس ، وأن يحركك شلل بالطريقة نفسها يسير على غيرهم ، فالصعوبة إنما تكمن في تلك العملية التي ليست تفكيراً مجرداً ، وإنما هي تنظيم للشعور لا يسر تلقوق شلل في إحدى أحواله ، ودن في حالة أخرى ، فحسب ، وإنما إدارج تعدد أكبر في نظام للإدراك والشعور . والد Apperzeption الذي يحصل عليه على هذا النحو هو محك اختبار لأي شيء جديد يظهر .

وليس في كتاب مستر كتليف تنظيم مرئي . وربما كان يتجنب ، عن ضمير حي ، كل الانطباعات النظرية بوصفها أشد شخصية من أن تلائم عرضه التربوي .

ويتمان وتنسون (١٩٢٦)

[نشرت في مجلة ذاتشان آند أثنيوم ١٨ ديسمبر ١٩٢٦]

ويتمان : تفسير سردي . تأليف إموري هولواي .

ليس هذا الكتاب بحال من الأحوال فحسباً نقدياً لعمل ويتمان . وليس لديه ما يفعله - شكراً لله - عن تأثير ويتمان في الشعر الحر Vers libre والشعر الأمريكي المعاصر . وهو يلوذ بالصمت حول مكانة ويتمان الحالية في الأدب الأمريكي . لقد كان مستر فن ويك بروكس خليفاً أن يجعل من هذا الموضوع مناسبة لمؤدية ، وكان مستر منكن خليفاً أن يجعل منه مناسبة لحظية لاذعة عن الديمقراطية لموضوع المستر هولواي هو ويتمان الرجل ، وبيته ، وهو يقتصر على هذا الموضوع الذي يحالجه . والكتاب مكتوب بأسلوب لا تفنن فيه ينتهي بالإجهاج . وفي نهاية الأمر تفكر في كل الأشياء التي كان يمكن للكتاب أن يكونها ، ولم يكنها ، وتقدم إلى المؤلف بالشكر . إنه فيما أظن ، سيرة لويتمان في مثل جودة أي سيرة كتبت ، أو يجتمل أن تكون . ذلك لأنه يجعلنا ندرك (وأنا واثق أن هذا تذكراً لامتيازته) أن اللوق النقدي لشعر ويتمان ينبغي أن يدخل في حساباته المكان والزمان . وهذا ما يفعله الكتاب دون ادعاء بأنه يقوم بأي تقييم نقدي . إنه كتاب متواضع ولعالم .

بدى أن الزمان هو تلك الفترة من التاريخ الأمريكي المعروفة لقراء رواية مارتن تشولويت . ولدى أغلب الأوربيين - فيما أظن - فهذا زمان لا يكاد يكون له وجود : بمعنى أنه يختلف عن فترة المستعمرات (التي قد يكون لنا أن نقول إنها انتهت في ١٨٢٩ هزيمة أتمز أمام جاكسون) من ناحية ، وعن عصر الجاز من ناحية أخرى . أما حين يتصل الأمر بويتمان فينبغي أن ندرك أن عصره كان عصره له طابع خاص به ، وعصره كان من الممكن فيه احتناق أفكار معينة وأوهام كثيرة غير قابلة لأن يذاد عنها الآن . والآن فقد كان ويتمان (وهذا ما يوضحه كتاب مستر هولواي على نحو خبير) رجلاً ذا رسالة ، حتى لو كانت تلك الرسالة قد شوهدت على نحو سيء عند نقلها . لقد كان مهتماً بما يريد أن يقوله ولم يكن ينظر إلى نفسه على أنه في المحل الأول - مبتكر تكنيك جديد للنظم . ينبغي أن توضع «رسائله» في الحسبان ، وإنما رسالة بالغة الاختلاف عن رسالة مستر كارل ساندربرج .

إن عالم الرحلة إلى أمريكا في رواية مارتن تشولويت هو هو . كان دكتور يعرف - على أحسن نحو - كيف يلوح ، أما ويتمان فكان يعرف ملمسه . وثمة تواز آخر شائق . لقد ظهر ديوان أوراق العشب في ١٨٥٦ وديوان أزهار الشر Fleurs du mal في ١٨٥٧ فهل كان يسع أي عصر أن ينتج أوراقاً وأزهاراً أكثر تنافراً من هذين الديوانين ؟ ينبغي أن نلاحظ أوجه التضاد بينهما . ولكن ربما كان الأهم من هذه التناقضات أن نلاحظ الشبه بين ويتمان وأستاذ آخر ، ظل دائماً يعترف بعظمته ويقر دائماً - على نحو سخي - بتبريزه : وهو تنسون . ثمة شبه أساسي بين أفكار الرجلين ، أو بالأحرى بين علاقات أفكار كل منهما بزمانه ومكانه ، بين الطرق التي كان كل منهما يمتنق بها أفكاره كان كلامهما أمير شعراء مطبوها . بدى أن ويتمان قد حارب بشدة ضد الرشوة وضد عبودية الصحافة وضد الرق وضد المشروبات الكحولية (وأجرؤ على القول إن تنسون كان خليفاً أن يفعل ذلك لو أنه كان في الظروف نفسها) ولكنه كان - من حيث الأساس - راضياً ، وراضياً أكثر من اللازم ، عن الأشياء بوضعها الحالي . إن عماله ورواده (وفي ذلك التاريخ كانوا جميعاً عمالاً ورواداً أنجلو - سكسونيين أو على الأقل من شمال أوروبا) هم النظير للرجل الإنجليزي عريض المنكبين عند تنسون ، الرجل الذي يسخر منه أرنولد . وروعب ويتمان من طغيان الملكية في أوروبا هو النظير لتعليق تنسون على ثورات السياسة الفرنسية : إنها ليست أخطر شأناً من حبس تلميذ ، وعلى الوجه المقابل كان بودلير شخصاً غير لطيف . قلما يرضى عن أي شيء . وقد كتب «أشعر بالملل في فرنسا ، خاصة لأن كل إنسان هناك يشبه فولتير»

je ménuie en France où tout le monde ressemble à Voltaire

ولست أريد أن أوحى بأن كل سخط مقدس ، أو أن كل إيمان بأن النفس على صواب مكروه . وعلى العكس من ذلك ، فقد جعل كل من تنسون وويتمان الرضاء شيئاً يكاد يكون جليلاً . وهو لا يحظى بأحسن جانب من شعرهما ، ولو لم يكن لأبيهما مزيد منه ، لما ظل أبيهما شاعراً عظيماً . ولكن ويتمان ينجح في أن يجعل من أمريكا كما كانت ، كما جعل تنسون من إنجلترا كما كانت ، شيئاً كبيراً ذا دلالة . وأنت لا تستطيع أن تقول تماماً إن أبيهما كان مخدوعاً ، ولا تستطيع البتة أن تقول إن أبيهما كان مفتقراً إلى الإخلاص أو ضحية نفاق شعبي . لقد كانا يتمتعان بالقدرة - وربما كان ويتمان يتمتع بها على نحو أوفر من تنسون - على تحويل الواقعي إلى مثالي . كانت لدى ويتمان رغبات

شارح . وهذا الكتاب أيضا زهيد الثمن جدا إذ يباع بخمسة وثلاثين شلنًا . إن « قران النعيم والجحيم » . التي أسهم فيها مستر ماكس بلاومان بمقالة - قد لا تلوح ، نسيًا ، على مثل هذا الرخص إذ تباع بجنيه ، ولكنها ليست محلاة بالصور على نحو كامل فحسب ، بل مزخرفة بالألوان الساطعة أيضا . إنه كتاب يحمل بكل المكتبات وكل الأفراد المتحمسين أن يقرأوه . ذلك أن بليك لم يكن شاعرا ورساما في آن واحد فحسب ، وإنما كان أيضا يخرج كتبه . ثمة رجال آخرون قد صوروا وكتبوا في آن واحد ، أما في حالة بليك فقد كان النشاطان نشاطا ، واحدا تقريبا . إنك لا تستطيع أن تقول إنه كان يرسم كتاباته أو أنه كان يقدم نصوصا لرسومه ، فقد كان يفعل كلا الأمرين في آن واحد . وهذا أحد الأسباب في أن بليك موضوع صعب إلى هذا الحد . فناقذ بليك ينبغي أن يكون على درجة عالية من البراعة في تكتيك النظم والنثر ، وتكتيك الرسم والتصميم واللون (وهذا هو السبب في أن أتناوله بشعور من التهيّب) . إن « قران النعيم والجحيم » واحد من أكثر أعماله إدهاشا . كتاب يعادل في الأهمية « هكذا تكلم زاردهشت Also Sprach Zarathustra » وهنا نجده أقرب ما يكون إلى الشكل الذي أراده بليك أن يقرأ به . وما من أحد قرأه ونظر إليه في هذه الطبعة الجديدة سوف يرغب في قرأته في أي طبعة غيرها .

والكتب الأخرى متنوعة التشويق ومضادة القيمة . فكتاب مس ولسون « حياة » ، وقد أنجز أيضا على نحو جميل ، مع مختارات ممتازة من الصور ، عن هارنستش ، كتاب مؤثر . إنه أقرب التراجم المكتوبة لحياة بليك إلى الكمال بعد ، وقد أحسنت كتابته ، وهو كتاب ملء بالدرس . إننا قد لا نتفق دائما مع نقد مس ولسون ، ولكنها تعرف ما تتحدث عنه . وقد كتبت سيرة حقة ، ولم نحاول أن نكتب تاريخا ونقدًا في آن واحد ، وهل ذلك فهذا كتاب سوف يحتفظ بقيمته .

و مدخل ، مستر بلاومان كتاب غيب للأمال . ومن الأفضل أن يسمى « تصدير المدخل إلى مدخل » لقد تحولت من صفحة إلى صفحة في تمطش ، أملا دوما أن أدخل في نهاية المطاف ، ولكن المدخل لم يظهر قط . وليست المسألة هي أن مستر بلاومان لا يعرف موضوعه . بل على العكس فإنه يعرفه حق المعرفة ، وإن مقالته في ذيل « قران النعيم والجحيم » شائعة تماما . كذلك ليست المسألة هي أن مستر بلاومان متحمس أكثر مما ينبغي ، فليس بوسع المرء أن يكون متحمسا أكثر مما ينبغي . بيد أنه في هذا الكتاب قد كان الحماس ذاته هو الموضوع بدلا من أن يكون (كما يحمل به أن يكون) نوعا من الوهج الثابت ينير أبسط تقرير للحقائق . يخلق بالحماس أن يلهم التقرير ، أما في كتاب مستر بلاومان فإنه يحمل على التقرير . وهكذا نحصل على تأكيدات جارية على نحو جامح : « حرر بليك الفن الغربي من التمسك العبودي بالطبيعة » (ص ١٩) . لاحظ أنه لا يقول : الفن الإنجليزي وإنما الفن الغربي . وللمرء أن يتوقع أن يدعم تأكيد كهذا بنبرة من تأثير بليك على الفن الفرنسي . ولكن المؤلف يمر بالمسألة مرور الكرام . « عندما جعل بليك الروح الإنسانية مجاله ، وجدها عالما لم ترسم له خرائط ولا صوى » (ص ٤٥) . فما الفرق بين رسم الخرائط وإقامة الصوى ؟ وما الذي كان الناس يحاولونه في الفن من السنين ؟ ربما كانوا قد رسموا خرائط وأقاموا صوى خاطئة ، ولكنهم قد

الجدد العادية ، ولم تكن هناك - بالنسبة له - هوة بين ما هو واقعي وما هو مثالي ، كذلك التي انفتحت أمام عيني بودلير المرتعبتين . ولكن هذا ، بالإضافة إلى « صراحته » عن الجنس ، التي إما أن يمجده من أجلها أو يلام لوما هادئا ، لم يكونا نابعين من أي أمانة خاصة أو وضوح رؤية ، وإنما كانا ينبعان مما يمكن أن يسمى إما إضفاء للمثل الأعلى أو ملكة في الأيام ، طبقا لما نحيل إلى أن نظنه . وليس هناك ، من الناحية الأساسية ، اختلاف بين صراحة ويتمان وحساسية تنسون ، من حيث علاقتها بالرأي العام في عصرهما . وقد كان تنسون يحب الملوك ، وويتمان يحب رؤساء الجمهوريات . لقد كان كلاهما محافظين أكثر منهما رجعيين أو ثوريين ، بمعنى أنها كانا يؤمنان صراحة بالتقدم ويؤمنان ضمنا بأن التقدم يتكون من بقاء الأشياء على ما هي عليه .

ولو كان هذا هو كل ما يركى ويتمان لكان قدرا كبيرا ، ولظل مثلا عظيما لأمريكا ، ولكن - بالتأكيد - ما كان يعود لأمريكا وجود . إنها ليست أمريكا مستر سكوت فتزجدالد أو مستر دوس باسوس أو مستر همنجواي - إذا ذكرنا بعضا من أكثر الكتاب الأمريكيين المعاصرين تشويقا . وإذا كان لي أن أعقد مقارنة أخرى ، فسأعقدها مع هوجو . فمن تحت كل الخطب ثمة نعمة أخرى . ومن وراء كل الأوهام ثمة رؤيا أخرى . وعندما يتحدث ويتمان عن الزنايق أو عن الطائر المحاكى ، تتساقط نظرياته ومعتقداته كتملة لا حاجة بنا إليها .

صوفية بليك (١٩٢٧)

[نشرت في مجلة فانتاشيان آند أثنسيوم ١٧ سبتمبر ١٩٢٧]

شعر ولهم بليك ونثره . تحرير جفرى كينيذ ، كاملا في جزء واحد مطبعة نستش .

قران النعيم والجحيم . تأليف ولهم بليك . طبعة صورة طبق الأصل كاملة الألوان (دنت) .

حياة ولهم بليك . تأليف موناولسن . طبعة محدودة . ١٤٨ نسخة (مطبعة نستش) .

مدخل إلى دراسة بليك . تأليف ماكس بلاومان (دنت) .

رسوم ولهم بليك بالقلم الرصاص . تحرير جفرى كينيذ (طبعة محدودة ١٥٥٠ نسخة - مطبعة نستش) .

(صوفية ولهم بليك تأليف هيلين ، هوايت (مطبعة جامعة وسكونسن ، مادسن) .

لئن لم تكن قد كوننا رأيا في بليك بعد ، إنه لم يعد لنا عذر في ألا نفعل ذلك . وقد ضغط مستر كينيذ طبعة الكبيرة الصادرة في ١٩٢٥ في جزء واحد ، ليس ملائم الحجم فحسب ، بل ملائم السعر أيضا . وقد أخرجته مطبعة نستش في صورة جميلة وعملية في آن واحد . وإن ١١٥٢ صفحة من الورق الهندي باثنى عشر شلنًا وستة بنسات لزهيدة الثمن جدا . وقد حذفت القراءات المتنوعة ، ولكن لا ريب في أن لدينا الآن ما سوف يظل النص المتفق عليه . والأكثر من ذلك هو أن هذا السفر سيعرف قراءة كثيرين بأجزاء من عمل بليك تكاد تكون مجهولة . وفي نثره المتفرق والهوامش ومراسلاته ثمة الكثير مما هو عظيم التشويق ، وثمة الشذرة « البيكوكية » المبهجة والمدهشة على نحو كامل ، « جزيرة القمر » . كذلك أخرجت مطبعة نستش طبعة بالغة الفتنة من رسوم بليك ، أعدها مستر كينيذ مع نص

بذلوا خير ما في طوقهم . وهذا كله مما يؤسف له ، لأن مستر بلاومان قد درس موضوعه بما فيه الكفاية ، وهو ذكى بما يكفى لأن يجعله يكتب كتابا جيدا عن بليك .

إن كتاب مس هوايت إخراج أمريكى . وهو أقرب إلى أن يكون أكاديميا على نحو ساحق . بيد أنه إذا كان لابد لنا من أن نختار بين أسلوب مستر بلاومان الشعبى وأسلوب مس هوايت الجامعى ، لآيدنا هذا الأخير بقوة . هذا كتاب ذكى ، وهو عقل وأدق تقرير لموضوعه : « صوفية » بليك . ونأمل أن نكتفه مس هوايت كى ينشر فى هذا البلد ، حيث إن منشورات جامعة وسكونسن ليست فى متناول الأيدى كثيرا . ففى المحل الأول ، قد قامت مس هوايت بدراسة وافية للتصوف عموما . وهذا يشغل القسم الأكبر من فعلىين أو ثلاثة ، وقد كانت مصيبة جدا فى قيامها ببحثها السابق لأنه مكتبا من أن تبين أن بليك ليس متصوفا . ولكنه قد كان بمسطاعها أن تؤلف كتابا منفصلا عنه . بيد أن أى إنسان لا يدرك الفروق الهائلة بين المخط الصوفية المتنوعة يحسن صنعا بأن يقرأه .

ومبحث اهتمامنا الأساسى بالموضوع ، فى هذا السياق ، هو أننا نريد أن نكون رأيا عن قيمة « الكتب التنبؤية » بوصفها شعرا ولست على يقين من أن ثمة أى شىء اسمه « الشعر الصوفى » . فالصوفية - فى نهاية المطاف ، ومهما يكن من رأينا فيها - مهمة تستغرق كل الوقت ، وكذلك الشعر . إن آخر أنشودة من « الفردوس » Paradiso قد تكون « شعرا صوفيا » حقيقيا . وفى تلك الأنشودة يصف دانتي ، باقتصاد وتوفيق فى الكلمات ، خبرة صوفية . بيد أنه عندما توصف أنشودة وردزورث المظلمة ، التى هى - ببساطة - شعر عظيم قائم على مغالطة ، أو قصيدة كراشو القديسة تريزا ، التى هى - ببساطة - مثل فائق للتعبدى - العشى (ولست أضمر بهذا أى لوم للتعبدى العشى) بأنها « صوفية » لا أستطيع أن أوافق .

وتتقدم مس هوايت - على نحو بالغ الصواب - إلى مناقشة بليك كـ « صاحب رؤى » مقابل لـ « المتصوف » . وكل ما نقوله مختار . لم يكن بليك حتى صاحب رؤى من الطبقة الأولى ، فإن فى رؤاه أمة معينة ، كروى سود نبورج أو (دون تحامل) الموقر مستر فيل أوين ، فى صحيفة يوم الأحد ، منذ بضع سنوات خلت . أكان ، إذن ، فيلسوفا عظيما ؟ كلا ، فإنه لم يكن يعرف بما فيه الكفاية . لقد صنع كونا ، وقلائل جدا من الناس هم الذين يسمهم ذلك . ولكن الحقيقة الماثلة فى أن هذه الملكة نادرة لا تجعلها قيمة بالضرورة . ليس من شأن أى إنسان فرد أن يصنع كونا ، وما يستطيع أى إنسان أن يصنعه على هذا النحو ليس ، فى نهاية المطاف ، فى مثل جودة أو فائدة الكون المألوف الذى نصنعه جميعا معا . وصنع ما صنعه بليك يتطلب شيئين ليسا جيدين . فكل هؤلاء الشراح - مس ولسن ومستر بلاومان ومس هوايت - قد قالوا لنا إن بليك كان وحيدا تماما ، وأنه كان يفتقر إلى الإنضاج ، أو مسرفا فى الكبرياء . والآن فإن العزلة لا تنفضى إلى التفكير الصائب ، والكبرياء (أو الافتقار إلى الاتضاع) هو ، كما نعلم ، أحد الخطايا اللاهوتية الرئيسية . إن بليك - فلسفيا - عصامى هارو - لاهوتيا - مهرطق .

ولكن هذا لا يعنى أننا نستطيع أن نتجاهل الكتب التنبؤية بوصفها شعرا ، ونقصر اهتمامنا على الأغاني . إن مستر كينيز ومطبعة نستش

قد جعلنا هذه الملاحم المروعة ممتعة عند القراءة قدر المستطاع ، وأنه ليجمل بنا أن نقرأها . لم يكن بليك رجلا فى الأغاني ورجلا آخر فى الكتب ، فإن العبقرية والإلهام مستمران . إن الكتب مليئة بالشعر ، ويشعر فائن أيضا . ولكنها تبين ، على نحو محزن جدا ، أن العبقرية والإلهام غير كافيين للشاعر . فلا بد أن يكون ذا تعليم ، وهو ما لا أعنى به اللوذية ، وإنما نوعا من النظام العقل والخلقى . إن الشاعر العظيم - وحتى أعظم الشعراء - يعرف حدوده الخاصة ويعمل فى نطاقها . وقد كان جوته هو خير من قرر هذه الحقيقة . والشاعر يعلم أيضا أنه لا خير ، عند كتابة الشعر ، من محاولة أن يكون المرء أى شىء غير أن يكون شاعرا .

نبش جثة ارنجالا (١٩٢٨)

[نشرت فى مجلة ذا نيشان أند ألينيم ٧ يوليه ١٩٢٨]

جمجمة سوفت . تأليف شين لزلزى (تشاتو آند ونداس)

ليست عبارة « نبش جثة ارنجالا » من اختراعى ، وإنما هى العنوان الفرعى الذى اختاره مستر لزلزى لكتابه . والكتاب ممتع جدا لدى القراءة : مشوش ومشوش . وقد كان نقده ليكون أسهل لو أن المرء عرف لماذا كتبه مستر لزلزى ، لماذا أثر أن يكتب بهذه الطريقة . إن النبش سيرة رومانسية حقا ، والجمجمة مجرد تمثال منحوت . ويشتمل الفصل الأول على إشارة إلى عالم بفراسة الدماغ ، قال بعد أن فحص جمجمة سوفت : « الفطرة على الحب الجنس كبيرة ، والفطنة قليلة » وبعد ذلك تنزلق الجمجمة إلى مكانها المناسب . وفى الفصل التالى يجبرنا بأن حياة سوفت لن نكتب قط ، ثم يتقدم مستر لزلزى لكتابتها . إن السيرة لامعة وشائقة ، ومعلوماتها حسنة على ما يبدو ، ولكن مستر لزلزى لا يقرنا أكثر مما كنا من لغز سوفت الذى رسم لنفسه أن يدرسه .

ربما كان هذا راجعا جزئيا إلى أن مستر لزلزى يقبل على مهمته بافتراض خاطئ . فهو يجبرنا على الغلاف المحيط بالكتاب أن « الدعوى الأساسية » للكتاب هى أن سوفت كان رجلا بلا روح . ويقدم مستر لزلزى هذه المحسوة ذاتها عند إحدى النقاط داخل الكتاب . وهو لا ينيها صراحة ، ولكنها إذا كانت الدعوى الأساسية بالتأكيد ، فهى عاجزة عن أن تفسر أى شىء . ولست أستطيع أن أرى ما الذى يعنيه تأكيد كهذا . قد يلاحظ كل إنسان عن شخص ما أنه « بلا روح » ولكن من المحقق أن هذه مجرد عبارة محسوة ، ونحن نعرف كم تعنى كثيرا أو قليلا . ولكن جعل العبارة دعوى لدراسة سيرية يتضمن نظرية إما أن تكون لا هوتية أو نفسية ، ولم أسمع قط بأى نظرية من هذا القبيل . إن أغلب اللاهوت يفترض أن لكل إنسان روحا ، وبعض علم النفس يفترض أنه ليس لأحد روح ، ولكن لا يلوح أن ثمة ما يسوغ اختيار العميد سوفت عاثر الحظ لكى يستبعد . ويعتقد مستر لزلزى أن سوفت ربما كان له « قلب » ، إن لم تكن له روح . وأنه ليكون أكثر إقناعا ، حقيقة ، أن تقول إن سوفت لم يكن له قلب أو لم يكن له سوى قليل قلب ، ولكنه كان ذا روح - وروح بالغة السقم .

إن هذا الاعتقاد المنمق قد يؤثر أو لا يؤثر فى نظرة مستر لزلزى . والأمر الذى لا يُغتفر أكثر من هذه اللمسة من الاندفاع هو جمعه بين

مدخل إلى جوته (١٩٢٩)

[نشرت في مجلة ذاتيشان آند آنييوم ١٢ يناير ١٩٢٩]

جوته وفاوست : تفسير . تأليف ف . ميلان ستاول ، وج .
لويس ديكنسن (الناشر : بل) .
فاوست جوته ترجمة أنا سوانويك ، دكتوراه في القانون . مكتبة
بوف (الناشر بل) .

ما يؤسف له أن يعرض أول هذين الكتابين للبيع بخمسة عشر
شلنا . وإن لأعلم حق العلم حالة الجمهور وتكاليف الإنتاج . وفي
الظروف الراهنة ، ما كان ناشر ليدفع بمثل هذا الكتاب بشمن
أرخص . ولكن المؤلفين يعبران عن رغبتها في أن «يوسعا» في هذا
البلد - من دائرة المهتمين بجوته وعمله ، وهي التي مازالت أضيق مما
يجب . والأشخاص الذين يستحقون أن ينشر ذلك الاهتمام بهم
هم في الغالب شبان ومعدمون . وكل ما نأمل فيه هو أن يبقى معروضا
في مكتبات الإعارة ، أو في موعة من الحماس الأمريكي ، حتى يتمكن
الناشرون من إخراج الكتاب فنياً بعد بشمن أرخص . ذلك لأن
المؤلفين يعرفان موضوعهما بعلم وحساس ، ولم يؤلفا كتابها في عجلة ،
ولأنه ليقدم دراسة تحتاج حقيقة إلى تقديم .

إن الكتاب مدخل إلى جوته من خلال فاوست ، ومدخل إلى
فاوست عن طريق مزيج بارع من التعليق والترجمة . والترجمات هي
من الجودة إلى الحد الذي جعلني أسف ، في البداية ، لأن مس ستاول
ومستر ديكنسن لم يضعوا سفيرين ، أحدهما هو التعليق ، والآخر هو
الترجمة الكاملة لفاوست ، التي يقولان إنها أهداها . ولكن نظرة إلى
ترجمة مس سوانويك الممتازة في عصرها (١٨٥٠ - ١٨٧٨) أفنعتني
بأن منهجها هو خير المناهج للوفاء بغرضها . فالغرض الشحمس في
ترقية الذات هو وحده الذي يستطيع أن يجعل المرء عبر بعض البراري
الكثيرة في الجزء الثاني من فاوست . وجمال النظم هو وحده الذي يجعل
ذلك ممكناً . وثمة كميات كبيرة من الجزء الثاني ما كانت خير الترجمات
لنستطيع أن نجعلها تسالغ . وإني لأمل أن تظهر ترجمة ستاول وديكنسن
في نهاية المطاف . بيد أنه عندما يحدث ذلك ، يجعل بقرائها أن يعيدوا
قراءة المجلد الحالي أولاً .

وكما يدرك مؤلفا هذا الكتاب تمام الإدراك ، فإن جوته - الذي كان
موضع عبادة متحمسة من رجال منتصف العصر الفيكتوري - هو
الآن في خسوف . وأنه لمن المرغوب فيه جداً أن يحجب به ويدرس مرة
أخرى . ولكن المسألة ليست مجرد إحياء لصيت ، وإنما هي - على
الأقل في إنجلترا وأمريكا - تكاد تكون مسألة إرساء صيت جديد ،
والرأي النقدي فيه بحاجة إلى تنقيح كامل . لقد كان ثمة تراجم جيدة
لحياته ، بيد أنه من أجل النقد الأدبي الخالص ، تنجبه شكوكي إلى أنه
يتعين علينا أن نتظر جيلاً آخر ، كي نجد المعرفة والفهم . وليست
هذه غلطتنا كلية ، فإن اضمحلال الاهتمام بجوته كان لحظة حتمية في
التاريخ ، ومتصلاً بالأسباب التي تجعله كاتباً ذا عظمة باقية . إن
جوته - كما أوضح مستر سانتيانا في مقالة هي أقرب شيء أحرره إلى
الرأي النقدي الجديد - شاعر فلسفي - وفلسفته لسوء الحظ ، هي
التي اعتنتها القرن التاسع عشر ، وعلى ذلك غدت بالغة الألفة لدينا في
صور شعبية أو منحطة . الحب ، الطبيعة ، الله ، الإنسان ، العلم ،

السرد التاريخي وطريقة القصة . ليس لكتابه اتساق «إسرائيل»
[لاندريه موروا] وما إلى ذلك من أعمال . ومن المحقق أن مستر لزل
ليس بالغ التحمس لهذه الطريقة . إن فصله الثالث يبدأ بهذه
الجملة :

« فتح سيد موبارك في مقاطعة سرى الباب المفضى إلى مرج
البولنج وحديقته . »

وننوع نوعاً من السرد القصصي المعين ، أو ربما محاورة حية بين
سير وليم جابل وسوفت الشاب ، ولكن شيئاً من هذا لا يحدث
فمستر لزل يترك هذا التصميم بعد جملتين ، ويعود بنا إلى الطريقة
الأكثر تقليدية : طريقة وصف موبارك وسكانه ، وهي طريقة بالغة
الاعتدال والعقل . من الحق أنه كثيراً ما يمتنعنا بقطع من الاستبصار
كهذه القطعة :

« كانت أفكار جوناثان قد قرأتها أمه . ولم تغب عنها النظرة الأشبه
بنظرة ذئب في عينه ، برغم أن حب الأم المشتعل هو الذي أبعده عن
بابها . »

ولو أن الأمر بأكمله كان تخميناً أو خيالاً من هذا النوع ، لوسعنا
احتماله ، ولكن ثمة (كى نفى الكتاب حق) قدراً كبيراً من المادة
التاريخية الحقة ، مما يزيد من اختلاط الأمور علينا . ويقوم مستر
لزل - كما قد يكون لك أن تتوقع - بسبحة حلقة ختامية ، عندما
يروح يتخيل ما كان سوفت يفكر فيه على فراش موته :

« وسعه أن يرى القلعة في كيلكني . . . كان كل شيء واضحاً على
نحو دقيق . . . ونظر مرة أخرى ورأى كونجريف مبهتاً . . . ومرة
أخرى سقط في النسيان وحلم الموت . . . »

إن مستر ليتن ستريشى هو الذي يتلقى اللوم عادة ، ولكن مستر
ستريشى - في نهاية المطاف - لا يخلط بين الأمور على نحو ما يفعل
مستر لزل ، وهو يقصر خياله على الاستخدامات التاريخية المشروعة .

وثمة خاصة أخرى لمستر ستريشى يفترق إليها مستر لزل . إنه لأمر
أساسي في السيرة التخيلية أن يحتفظ المؤلف بانجاء متسق إزاء
موضوعه . وفي حالة مستر ستريشى ، لا نستطيع أن نحدد - أو
لا نستطيع أن نحدد بالسهولة التي قد نتوقعها - هذا الانجاء : إما
عموماً أو نحو موضوع للسيرة بعينه ، ولكننا نشعر فوراً باتساقه طوال
الوقت ، سواء ملنا إلى انجاءه أو لم نمل . وإنه لمن الصعب أن نعتقد أن
لمستر لزل أى انجاء متسق إزاء سوفت ، إلا من حيث نظره إليه على أنه
موضوع رومانسي طيب . ومن وجهة النظر هذه وحدها ، نجد أن
الدراسات القصيرة التي كتبها ثاكري ومستر تشارلز ويل ، وكلاهما
منحيز ، ومن وجهات نظر متضادة ، أكثر إثارة (خاصة حين تؤخذ
معاً) من كتاب مستر لزل . وعلى الرغم من كل تحيز ثاكري ، فإن
عبارته هي أكثر ما قبل عن سوفت جدارة بالبقاء : « إنه يلوح لي رجلاً
بالغ العظمة لدرجة أن التفكير فيه أشبه بالتفكير في إمبراطورية
نسقط » .

(١٩٣٤) Le Morte D' arthur

[نشرت في مجلة ذا سيكيتور (المتفرج) ٢٣ فبراير ١٩٣٤]

هذا هو نص موت آرثر (١) Le Morte D' arthur مطبوعاً على حسب كاكستون ، دون تمهيدات أو مقدمات أو هوامش ، وإنه لقطعة من الإخراج الكتابي المؤثر باللغة الجمال بقينا . إنه ، لمن يتذوقون مالوري ، ويستطيعون أن يقتنوا كتابه ، على أفخم نحو يمكن للمرء أن يتمناه . وإنه ليجميل بمن يستمعون بمالوري أن يزجوا إليه هذا التكريم ، إن كان ذلك في استطاعتهم ولست أريد لأقل من قدر هذه الطبعة الجديرة بالاعجاب كلية إذ قلت أننا بحاجة إلى ثلاث طبعات أخرى تتلوها ١ - طبعة رخيصة للنص ٢ - طبعة دراسة مع تعليق كامل بقلم شخص في مثل علم مس جين هاريسون أو مس جسي وستون ٣ - طبعة للأطفال . قد كانت مثل هذه الطبعة بين يدي وأنا طفل في الحادية عشرة أو الثانية عشرة . كانت حينذاك ، وربما كانت دائماً كتابي الأثير . ولم ألق بهذه الطبعة ، أو أى طبعة مشابهة للأطفال ، منذ ذلك الحين .

والحق أن ما نحن متعودون عليه إنما هو نوع من طبعات الأطفال ، ولكنها طبعة أطفال تحرر على حسب أصول خاطئة . أريد طبعة من النص تكون مقروءة للأطفال ومختصرة بعض الشيء . أما تلك التي زودنا بها مستر إدوارد ستريشي من ستون كورت ، فهي طبعة يراد بها ألا تضر الأطفال . إن أسهل النصوص مثلاً وأكثرها إراحة لكل إنسان قد أعد من الناحية الفعلية لهذا الغرض ويعلم السير إدوارد :

« لست أعتقد أنه عندما نستبعد كل ما يسىء إلى آداب العصر سيبقى أى شيء ضار - من الناحية الفعلية - بأخلاق الأولاد الإنجليز ، الذين من أجلهم أساساً اضطلعت بهذا العمل » .

لاحظ الخلط بين « الأخلاق » و « الآداب » . يقول سير إدوارد : « لقد بين لنا لورد تنسون كيف نمالج هذه المسألة على خير الأنحاء » . لقد كان سير إدوارد يؤمن بالتعميم الإجباري للأدب . وليس من نافلة القول أن نوجه الانتباه إلى تدهور المفاهيم الخلقية لعصر يستطيع فيه محرر لكتاب مالوري أن يكتب :

« إن أخلاقية موت آرثر Le Morte D' arthur هابطة من ناحية واحدة أساسية ، وذلك فيما تقوله وما تحذفه على السواء : ويرينا لورد تنسون كيف ينبغي الارتفاع بها . إن الزواج بوصفه مثلاً أعلى ، من حيث علاقته بكل صور الحب والطهارة الأخرى وتضاده معها ، إنما يشدى على جميع الأشكال ، مرتفعاً في النهاية إلى جلال مأسوي في قصائد الملك التصويرية . ليست العزوبة - وإن تكن روحانية ومقدسة كمزوجة جالاهاد وبرسيغال - وإنما الزواج ، بوصفه أعلى وأنقى تحقيق للمثل الأعلى للأوضاع والعلاقات الإنسانية - هو

التقدم : إن صور ما بعد جوته من هذه المصطلحات مازالت متداولة . ولكنها تستبدل تدريجياً وإذ تستبدل سيسعدنا أن نرى جوته بوضوح أكبر ، وبإعجاب أكبر .

قد يكون من الإسراف أن نقول إننا لا نستطيع أن نفهم القرن التاسع عشر ، دون أن نعرف جوته ، ولكن قد يكون من الحق أن نقول إننا لا نستطيع أن نفهم ذلك القرن ، إلى أن يسمنا فهم جوته . وربما كان خير سبيل لفهم أفكار القرن التاسع عشر هو المعنى وراءها ، إلى الرجل الذي عبر عنها على خير نحو ، وكانت فيه طازجة وجديدة ومتحمسة . وإنه لتدريب مفيد ، على سبيل المثال ، أن نحاول الإمساك بنصية الروح الأصلية لقطعة كالقطعة التالية ، التي يوردها هذا الكتاب :

« الطبيعة ! أننا نحاطون بها ، منغمسون فيها . . . إنها تخلق صوراً جديدة إلى الأبد ، وما هو قائم الآن لم يكن من قبل قط ، وما كان ليعود قط ، فكل شيء جديد ومع ذلك فهو قديم . . . إن لكل عمل من أعمالها كينونته الخاصة ، وكل تحمل تصور فريد ، ومع ذلك فهي جميعاً تشكل شيئاً واحداً . . . إنها في كل لحظة تبدأ سباقاً لا ينتهى ، وهي في كل لحظة عند الهدف . . . إنها لا تملك كلاماً ، ولا لغة ، ولكنها تخلق قلوباً وأصواتاً ، وفيها تشمر وتتكلم . إن الحب تاجها . . . »

إن هذا يقع منى موقعاً مشئوماً كموعظة ريفية . ولكنه كان ذا معنى في يوم من الأيام ، وسيكون له معنى مرة أخرى : ليس معنى شيء يُعتقد فيه ، ولكنه معنى شيء كان يُعتقد فيه يوماً . وما يبقى هو الحقيقة الماثلة في أن جوته قال أشياء كثيرة من هذا القبيل على نحو أفضل مما قالها به أى شخص آخر ، ومن المحقق أنه فكر فيها واستشعرها . على نحو أفضل مما فكر فيها أى شخص آخر واستشعرها ولئن لاحظت لنا قطعة كالقطعة السابقة هراء ، فإقرأ « محادثات مع إكرمان » حيث حكمة بخلي بكل جيل أن يحترمها . ومن الضلال أن نفلن أننا نستطيع أن نعزل شعر جوته عن أفكاره : فنحن لا نستطيع أن نفهم شعوره دون أن نحمل فكره على محمل الجد .

لم نحاول مس ستاول ومستر ديكنسن مراجعة نقدية لجوته . فكتابها مدخل ، وقد أحسنا صنعا بجعله كذلك . وليس يمكن أن يكون ثمة مدخل إلى فاوست خيراً منه . وإن لأستحسن محاولتها إحياء الاهتمام بجوته ، لا لأنى أستمتع به ، وإنما لأنى أتمنى لو وسمنى أن أستمتع به ، ولأنى أنظر إلى عدم القدرة هذا من جانبى على أنه تحدّد وتحيز عائر الحظ . إنى لا أستطيع أن أستمتع بالجزء الثانى من فاوست ، وهندى أن ذروته هي هبوط عن الذروة . ولكنك إذا لم تكن تستمتع به ، فلإنك تظل أقرب إلى الشعور بالؤس لذلك . وليس هذا لأنها قصيدة ذات صيت عظيم ، ولأن جوته شاعر ذو صيت أعظم من صيت أى شاعر آخر في القرنين اللذين عاش فيهما ، وإنما لأن المرء لا يستطيع أن يفهم من الشعور الصادق بأن ثمة عظمة هناك .

والترجمات ، كما قلت ، جديرة بالإعجاب تماماً ، وهي تعطى حقيقة إحساساً بالأصل .

• موت آرثر Le Morte D' arthur نقله إلى الإنجليزية سير توماس مالوري (الناشر بلاكول : فاشكير هيدرس - ٢ ج) .

ما يرفعنا فوق مغريات حب كحب لونسوت أو حتى إيلين . وكتاب مالورى لا يضع هذا المثل الأعلى في الحياة أمامنا بأى قوة أو وضوح .

قد يكون للمرء أن يلاحظ أن هذه هي نتيجة سياسة هنرى الثامن . وقد كان سير إدوارد يبحث يلاحظ أن أخلاقية القديس بولس هابطة من هذه الناحية الواحدة الأساسية ؛ ولكنه يغفل ذكر القديس بولس في هذه المقدمة . وما تراه يقول عن القديس بولس ؟ يقول : « لقد صار القديس بولس يعد في العصر الحديث نموذج السيد المهذب » . وليس ثمة ما يستطيع المرء أن يقوله بعد ذلك .

وعندما يقارن المرء النص الخالي بنص السير إدوارد ستريشى ، فربما كانت التغيرات الأهم شأنًا التي أدخلها سير إدوارد هي الأبعث على الضيق ؛ وذلك بالضبط لأنها هيئة الشأن . ومهما يكن من أمر فقد يكون للمرء أن يذكر أن تهذيباته تجعل حكاية الفارس الذي يطيح سير جارت برأسه في أمستين مختلفتين في قاعة السيدة ليونيس غير مفهومة فيها تمامًا ولكن ثمة أوضاع أخرى يكون عبث فيها أو نعم عاقبة . ولناخذ مولد موردرد . إن نص ستريشى يقول :

« وهناك جاءت إليه زوجة لوط ملك أوركني . . وكانت سيدة جميلة ماردة ، ولذلك أحبها الملك حباً شديداً ، وهكذا ولدت موردرد ، وكانت أخته من ناحية الأم إيجرين . . ولكن طوال هذا الوقت لم يكن الملك آرثر يدري أن زوجة الملك لوط إنما هي أخته » .

أما النص الحقيقي فيقول :

« وهناك جاءت إليه زوجة لوط ملك أوركني . . ولأنها كانت سيدة جميلة ماردة ، أحبها الملك حباً شديداً ، ورغب في أن ينم معها ، وهكذا اتفقا وأنجب منها موردرد ، وكانت أخته من ناحية الأم إيجرين ، الخ » .

إنه تغيير طفيف جدا . ولكن زنا الملك آرثر محرم هو أساس حبكة الكتاب بأكمله ، وبدونه يفقد عديم المعنى تقريباً . أما أنه ينبغي الإقلال من ذلك في طبعة للأطفال فمسألة يختلف فيها الرأي ؛ ولكني أشعر بأن واقع من إن سير إدوارد ستريشى قد نظر إليه على أنه « أمر غير نقي » ، بدلا من أن ينظر إليه على أنه نابع من أخلاقية سوفوكلية قبلية صميقة . وإنما سوفوكليس ومصاصه هو ما أود أن أقارن به مالورى . إنه ضرب من هوميروس شمالي فج ، مسجل أخبار ومنظم ومصمم جيد ، وكتاب للنثر فائن ، وإن افتقر إلى سلطان الشاعر على الكلمات .

إن أخلاقية « موت آرثر Le Morte D'arthur » هي ، كما قلت ، من ذلك النوع البدائي الذي ينتمى إلى طبيعة الأشياء على حين لا تنتمى إليها آدابنا السلوكية الضحلة الحديثة . وهذه الأخلاقية البدائية قد هذبتها المسيحية ؛ ولكن رحيل المسيحية لم يخلف سوى التهذيب بدون الأخلاق ، كما يستطيع المرء أن يرى في تصوير السير إدوارد ستريشى ، وهو يتهم بـ « حبس بالعدالة » ونزعة إنسانية ، هي في النهاية لا أخلاقية . ولدى نظرة إلى الحياة أبسط وأصدق من نظرنا يكون القانون الأخلاقي أمراً حقيقياً جداً ، حقيقياً لا يرحم كقوانين الطبيعة — بل هو يقينا جزء من قانون الطبيعة : لم تكن الشعوب القديمة تتطلب بحماية — مثلاً تتطلب — أن تكون الأخلاقية ذاتها أخلاقية . كانت أفعال معينة خطايا ، ذات عواقب مميتة . ولا بد

أن تتلوها هذه المراقب ، سواء ارتكبت الأفعال عن علم أو عن جهل . لقد كانت تتطلب تطهيراً .

ربما كان نموذج المسؤولية والقدرية منسوجاً على أكمل الأنحاء في سوفوكليس ، ولكنه واضح أيضاً في مالورى . إن آرثر ذاته من نسل الخطيئة ، وإن تكن قد أضفيت عليها صبغة شرعية ؛ ولكن خطيئته التي يجهلها هي مفتاح القصة بأكملها . إنما ابن سفاحه المولود من زنا محرم ، هو الذي سيقتضى عليه . ومثل لا يوس — أو هيروروس ، لأن الشبه به أقوى — يحاول الملك النموذجي عن طريق قتل الأبرياء المولودين في يوم مايو ، قتل أوفى على الغاية في لاسمحيته ، يحاول أن يهزم القدر . وأرثر طوال الوقت رجل مقضى عليه ، يحذر في البداية صوت ميرلين التنبؤ عرافه التايريس ، الذي حذرت به هو ذاته اللعنة ، لا لعنة العمى ، وإنما افتتانه الأعمى الذي يدمره . ويظل آرثر دون نسل شرعي ، رجلاً شقياً ، مكروساً ، يمنح — تحت قضائه — أحر حبه وأعلى مراتب تقديره لعشيق زوجته المعروف . ويظلون جميعاً ، مثل بيت أترهوس ، وبيت لا يوس ، أناساً عظماء ومثل أوديب في كولونا ، يدخر الذي قضت عليه السماء واضطهدته لتكريم عظيم من السماء إن أوديب وآرثر يرحلان عن العالم لا كما يرحل عنه الناس العاديون . وفي الحياة ليس آرثر هو من يتنصر في القوائم وفي المغامرات ؛ وإنما هو دائماً — جزئياً — المراقب والغريب ، ولكنه أكثر من لونسوت أو القديس الذي أنجبته خدعة — الذي يبين على المشهد .

إن من أسباب كون « موت آرثر Le Morte D'arthur » منبعاً باقياً للجدلة ، درجة اندماج القصص « الطقسية » البدائية وعدم اندماجها في السرد القصصي . فعدم اتساق كثير من الحكايات مهم . إنه عدم اتساق متسق . وهو أقل يقيناً عما يلوح لدى القراءة الأولى . إن بالين وبالان — هاتين الشخصيتين الفولكلوريتين قبل المسيحتين — يرتبطان من خلال سيف بالين ، ومن خلال الضربة الحزينة ، بجبالاهاد وسانجريل . وشخصيات المائدة المستديرة متوازنة على نحو متماز : الخير البسيط مثل سير جارت وسير بليس ، سير تور وشخصيات أخرى ثانوية ، وخلط الخير والشر مثل سير جاونين ، ممن هم بشر وليسوا على المستوى البطولي ، والتدرج من سير بورس إلى سير برسيغال (الذي لأخته دلالة) إلى سير جبالاهاد ، الذي ذكرته بوصفه قديساً ، ولكن الأنسب أن يوصف بأنه ملائكي : ومن المحقق أنه ليس ببساطة بشرياً ، وإنما هو نسل تضحية عذرية .

لست أود أن أوحى بأن كل شيء في « موت آرثر Le Morte D'arthur » صائب وحتمى . ثمة أطراف كثيرة لا تلتقى . يمكن أن يوصف الكتاب بأى شيء إلا أنه يشرح ذاته ، وقد كان ثمة أمور كثيرة يجهلها سير توماس مالورى . وإن لأصل أن يظهر — إبان حيات — من يخرج طبعة في مثل حجم كتاب فريزر هوسانتياس ، تقدم التاريخ الطبيعي للحيوان الباحث ، والتاريخ الاشتقاقي لأساء كل الفرسان والملوك . إن أقبل سير لأكوت مال تيل ، ولكن ماذا عن سير مارهوس ، وسير سابينا بليس ، والملك باجديماجوس ، وسير ملياجرانس ، وسير لاموراك ، وسير برسانت أوف إند ؟

إن العهد القديم والعهد الجديد ، وهوميروس وإيسخولوس وسوفوكليس ومالورى ، كتب تستحق طباعة وتغليفا جيدين . وعلى

هذا فإن هذا الكتاب يستحق جنيهاًه التسعة وستة الشلنات الإضافية ، لكى يحصل عليه المرء مغلفاً بالجلد تغليفاً كاملاً .

آراء ومراجعات

صحفيو الأمس واليوم (١٩٤٠)

[نشرت في مجلة ذاتيو إنجلش ويكل (الأسبوعية الإنجليزية الجديدة) ٨ فبراير ١٩٤٠]

لا يمكن أن يكون قد فات أحدنا أن يلاحظ أنه منذ بداية هذه الحرب قد انبثق في نور التبريز رجلا كان قد ظننا أنها ينسحبان ببطء ، كارهين ، من الحياة العامة . أعني مستر تشرشل ومستر ولز . ولابد أنها معاصران ، أحدهما للآخر تقريباً . وقد كان كلاهما - على ما أذكر - رجلين مشهورين ، عندما كنت في سننى الأولى بالجامعة . كلاهما قد تكلم وكتب كثيراً في الثلاثين سنة الماضية ، وليس لأى منها ما يمكن أن يدعوه المرء أسلوباً برغم أن لكل منها مصطلحه اللفظى المتميز : أما مصطلح ولز فأقرب إلى « أوفروول » ذى أكمام ، باقى على الزمان . وأما مصطلح مستر تشرشل فأقرب إلى ثوب بلاط ، تلوث جلالة ، من محل لبيع الأزياء المسرحية . ولست أدري ما الذى يشتركان فيه ، هذا أنها في سن كان المرء يتوقع منها فيه أن ينسحباً إلى حياة تأمل ، قد بدأ حياة جديدة عنيفة . ولست أقول هذا انتقاداً من قدرهما . فلست أوحى بأن أياً منها يجب أن يتقاعد ، بل على العكس ، إذ لا حاجة بأحد إلى التقاعد إلى أن يتغير العالم إلى الحد الذى لا يعود لديه معه ما يقوله له . والأمر الشائق هو أن العالم لم يتغير ، وأن مستر ولز ومستر تشرشل يستطيعان أن يستمرا ، لأنه ما زال هناك جمهور يوجهانه ، لأنه ليس هناك من يوجهه غيرهما . إن الموقف غريب إلى الحد الذى يستاهل لحظة تأمل .

لا يلوح أن جيل قد أنجب دماجوجيا عظيماً - كمستر تشرشل ومستر لويد جورج - ولا صحفياً عظيماً كمستر ولز ومستر شو ومستر تشستر تون . ولست في هذا السياق ، أستخدم أياً من المصطلحين : « دماجوجى » وه صحفى « بأى معنى إلا بأحسن معانى الكلمتين . أما الرجال ذوو الموهبة العالية في الصحافة - بهذا المعنى الذى هو أحسن المعانى - فقد وجد منهم كثيرون : فمثلاً مستر وندام لويس ومستر مدلتون مرى ومستر جون ساكمرى يملكون جميعاً الطلاقة والجدية الضروريتين والرغبة في التأثير في أكبر جمهور مستطاع . ومستر لويس على الأقل ، بلا نزاع ، كاتب لا يقل عبقرية عن مستر ولز . ومع ذلك فليس بينهم من استمع إليه أكثر من جمهور أقلية . وأما عن رجال عصرى الذين تمكنوا من أن يأسروا جمهوراً عريضاً فأعتقد أنهم جميعاً ، إذا قورنوا بمستر ولز ، أقزام . إن في المشاركة الفردية بين الملكات وحدها أسباباً عديدة تفسر نجاح مستر ولز . لقد بدأ مستر ولز مسلياً شعبياً ، وأتاح له ميزات تعليمه فرصة استفلال و العلم الشعبى ، لدى جيل على أتم استعداد لتعليق الأفكار من أجل هذا الشكل من القصص الخيالية . وإلى هذا النشاط المحزى جالب خيالاً من طبقة بالغة العلو : إن بعض قصصه القصيرة ، مثل « بلد العميان » ، ومشاهد معينة من قصصه الخيالية ، كوصف شروق الشمس على القمر في « الرجال الأوائل على سطح القمر » ،

لا تنسى . وفيها بعد استخدم ملكاته المروقة كمسجل في سجلات إخبارية عن نوع المجتمع الذى يضرب فيه بجذوره .

ومن خلال كونه مسلياً شعبياً وجد منفذاً كئيباً - وأقرب مواز له ، في السنوات القلائل الأخيرة ، مس دوروى سايرز . وليس بين معاصرى الذين يقبل تمييزهم المقارنة بتبريز مستر ولز من بدأ بتوسل المسامرة الشعبى هذا . وأظن أن هذا أكبر من أن يكون اختلافاً شخصياً ، إنه اختلاف جيل .

إن العالم الذى جاء إليه مستر ولز - وكذلك الراحل أرنولد بنيت - (وهو حقيقة عالم لورد ستامب نفسه) - كان عالم « ترقى » فلدى الشباب الطامع ذى الملكات الأدبية والأصل المتواضع ، كان أول شيء - وهذا ما يمليه العقل - هو أن يتكسب عن طريق تسليية الجمهور : حتى إذا ما استقرت مكانة المرء بدرجة كافية ، أمكنه أن يكون حراً ، إما في تكريس ذاته لعمل من فن الأدب ، أو أن يعط صراحة ، جمهوراً لىن العريكة يحترم النجاح . وفي أثناء هذه الخبرة الحثثة ، يحتل أن يكون مستر ولز قد تعلم عدداً من الأشياء عن الكتابة - عن « توصيل » الأفكار للجمهور العريض - لم يتعلمها قط من يصغرونه سناً . إنه يكشف مثلاً ، عن حساسية غريبة إزاء أصله ، ففى مقالة حديثة له بمجلة « فورتناتيل » (نصف الشهرية) يلوم الجيل الأصغر سناً الذى ينكر عليه ، وهو فى منتصف العمر ، بسر الرزق المتواضع الذى ليس أكثر من حقه ، إذ نظرنا إلى شأنه المعسر . ولا أستطيع أن أحول بين نفسى هنا ومقارنته بالرجل الذى أعده أحسن صحفى بأحسن معانى الكلمة ، فى عصرى : شارل بيجى . لقد كان بيجى فلاحاً ، وهو يجعلك تشعر بأنه عميق الفخر بأصله . ولكن الفرق بين مستر ولز وجيل من نوع آخر . ولست أستطيع أن أفكر فى أى كاتب إنجليزى مجيد من جيل حساس لأنه متواضع المنبت ، أو يتباهى لأنه حسن المنبت : فإن هذه التفرقة لا تهم الكتاب . . ربما كان الأمر ، جزئياً ، هو أننا وجدنا أنفسنا فى وضع كان فيه « الترقى » دائماً أمراً غير وارد . لم يكن هناك مكان نرقى إليه . إن ذلك النوع من النجاح لدى أديب جاد ، لم يعد ممكناً بعد .

والصحافة الجادة في جيل إنغامى صحافة أقلية . وهذا أكبر من أن يكون فرقاً بين مستر ولز ومعاصرى : إنه فرق بين العوالم التى ولدوا فيها . فحشد حاملى التذاكر المخفضة مازال هناك - بل إنه أكبر منه فى أى وقت مضى - يقرأ آخر عمل لمستر ولز فى مقصورة الدرجة الأولى ، كما فى حربة الدرجة الثالثة : إنه يجبرهم بما هم على استعداد لقبوله . وإن جزءاً مما يقول لصديق . وملكاته التخيلية العظيمة ، ومنهجه الأقرب إلى منهج الكتب المنصورة ، يجعلان الموقف الذى يصفه حقيقياً جداً لدى جمهوره . ولما كان لا يستدل منطقياً ، أو يلجأ إلى أى نوع من الحكمة يجاوز طاقة الرجل العادى ، فإنه لا يفرض كبير رضى على عقول قراءه . ولما كانت مقترحاته دنوية دائماً ، فإنه لا يطالب قراءه - بما هم أفراد - بأى جهد كبير قد ينكبون عنه . ومن ناحية أخرى - وربما كان هذا شيئاً يذكر بوصفه أمراً يشترك فيه مع مستر تشرشل فى نهاية المطاف - فإنه يملك نوعاً من الصراحة نادراً بين أصوات عصرنا التى تتحدث من الميكروفون . وهو ، كمستر تشرشل ، قادر على أن يضع قدمه فى الأمور مرة تلو أخرى . وهذه القدرة على الوقاحة أقرب إلى القلب على المدى الطويل ، من الأدب

عندما اكتشفت منظوماته الباكورة « مواويل غرفة الثكنة » ، وقصصه الباكورة « حكايات بسيطة من التلال » ، وثمة ضروب من حماس الصبا يجاوزها المرء ، وثمة كتاب يؤثرون في المرء بعمق ، في مرحلة ما ، قبل المراهقة أو في أثنائها ، ولا يعيد المرء قراءة أعمالهم قط فيها بل من حياته . بيد أن كبلنج من نوع مختلف . إن آثارا من كبلنج تظهر في منظومات الناضجة حيث لم يلاحظها أي بوليس سرى من العلماء المثابرين بعد ، ولكن على استعداد للكشف عنها . لقد كتبت يوما قصيدة عنوانها « أغنية حب ج . ألفرد بروروك » ، وإن لعل اقتناع بأن ما كنت لأدعوها « أغنية حب » ، لولا عنوان لكبلنج التصق بذهني في عناد : « أغنية حب هاردايال » . وبعد ذلك بعدة سنوات ، كتبت قصيدة تدعى « الرجال الجوف » ، وما كان ليضعف أن أفكر في هذا العنوان ، لولا قصيدة كبلنج المسماة « الرجال المحطمون » . وثمة واحد من الرجال المحطمين قد ظهر حديثا في عمل ، ويمكن أن تروه - في الوقت الحاضر - على خشبة مسرح كمبردج . وإن لأدع لكم أن تخمنوا لماذا كرمت قطعة فارسية كنت أملكها يوما ، باسم ميرزا مراد على بك .

حسبي هذا كي أشرح لكم شعوري بالقدر . فعندما قمت بعمل مختارات من نظم كبلنج - تلك التي ذكرتها - في عام ١٩٤١ ، كانت اللحظة مناسبة لتذكير الجمهور بأهمية كبلنج ، وإحياء صيت تناقص تحت وطأة تأثير النقاد الليبراليين ، إن لم نقل الراديكاليين ، بيد أنه قد أثار دهشة كبرى في عالم الأدب أن يتأصر كبلنج ، لا بوصفه كاتباً للنثر فحسب ، وإنما بوصفه كاتباً للنظم ، من جانب شاعر أجمع الرأي على أن نظمه يقف على الطرف النقيض من نظم كبلنج . فعل حين قد لاحظت قصائدي أعمض وأبعد من أن تظهر بموافقة الجماهير ، ظلت قصائد كبلنج تعدّ زمنا طويلا - أبسط ، وأشدّ فجاجة ، وأكثر شعبية ، بل أقرب إلى ركافة أغاني الصالات الموسيقية ، من أن تستحق من الناقد صعب الإرضاء أي شيء سوى الإزدراء .

وقد اهتمت إن لم يكن بالانقصار إلى الإخلاص ، فعلى الأقل بالاستمتاع العابت بالمفارقات . ومع ذلك أظن أن الوقائع التي حكيتها لتوى ، يجب أن تقع الجمهور الحالي بأن هذا لم يكن حقا .

وربما كان ثمة سبب آخر من نوع مختلف عن أي من الأسباب التي أضمرتها - حتى الآن - يفسر احترامي لعمل كبلنج ، سبب يمثله تشابه - أو الأخرى قياسا قسريا - بين خلفيته وخلفيتي . لقد قضى كبلنج طفولته الباكورة في الهند ، وأعيد إلى إنجلترا كي يقضى فترة الدراسة ، ثم عاد إلى الهند في سن السابعة عشرة ، وقضى عامين من حياته في أمريكا . وفيما بعد استقر في سسكس ، ولكنه أصبح يقضى فصول الشتاء في مناخ جنوب أفريقيا الأكثر رحمة . لقد كان مواطنا في الإمبراطورية البريطانية ، وذلك قبل أن يصبح - إذا صح التعبير - في جزء معين من مقاطعة معينة في إنجلترا ، بزمز طويل . وإن طوبوغرافية تاريخ حيات ليالفة الاختلاف عن حياته ، ولكن شعورنا نحو إنجلترا ينبع من أسباب ليست مختلفة تماما . إن كلمة métèque (أجنبي) إنجليزية جيدة تماما ، رغم أن كلمة métèque (أجنبي) الفرنسية خليقة أن تكون مألوفة أكثر ، لدى كثير من الناس . وربما كانت لا تنطبق - بأفق المعاني - على أي منا ، حيث إن كلينا ينحدر من سلالة بريطانية كلية . ولكني إخال أن موقف كبلنج

الدبلوماسي الحريص لمن يبلغ بهم الحذر ألا يضعوا قدما قط في أي شيء . ثمة شيء منعش جدا في عداوة مستر ولز العنيفة للمسيحية عموما ، وللكنيسة الكاثوليكية بخاصة . وإن كلمات عن موقف أمريكا من الحرب ، وموقفنا من أمريكا ، في مجلة الفورتنايتل (نصف الشهرية) ، تستمتع كل المحاورات الدمعة والمواظ المثيرة للأعصاب التي يعالج بها غيره من الدعاة ذلك البلد .

ليس ثمة - فيها أعتقد - مكان لولز حديث يعلم الجمهور آراء أكثر حداثة . إن جمهورنا لم يوجد بعد . وكل ما نستطيع أن نؤمل فيه هو أن نقدم فكريا من نوع بالغ الاختلاف واتجاه بالغ الاختلاف ، متشكلا في مقولات بالغة الاختلاف ، لعدد ضئيل من أناس يفكرون ، وعلى استعداد « عقيدة قطعية » (دوجما) جديدة (إذا استخدمنا عبارة ديمانت) . وليس هذا اصطلاحا لموقف تباعد ، وإنما هو نظرة واقعية إلى حدود فاعليتنا الممكنة . إن أملنا بالغ الضالة في الإسهام في أي تغير اجتماعي فوري ، ونحن أكثر ميلا إلى أن نرى أملنا عمثلا في بدايات متواضعة ومحبة ، منا إلى أن نراه عمثلا في تحويل العالم بأكمله على الفور . ومن ناحية أخرى ، فعل الرغم من أن الأهداف المباشرة أقل لمعانا ، قد يبين أنها أقل خداعا : ذلك لأن مستر ولز ، الذي يعلق كل ماله على المستقبل القريب ، يسير قريبا جدا من حافة القنوط ؛ على حين يتعين علينا أن نبقي حية مطامح يمكن أن تظل سليمة طوال أطول وأظلم حقبة من الكارثة والانحطاط العالمي .

عبقرية رديارد كبلنج التي لا تدبيل (١٩٥٨)

[من كتاب كبلنج والنقاد ، تحرير إليوت ل . جلبرت ، مطبعة جامعة نيويورك ، ١٩٦٥]

عندما تلقيت الدعوة إلى اقتراح شرب النخب في الغداء السنوي لجمعية كبلنج لم أشعر بأي تردد في القبول . لقد جاءني كأنها مرسوم بأمر القدر ، وهو شعور إخال أن كبلنج ذاته قد كان يفهمه . إلى كثيرا ما أدهى إلى الكلام ، ولكن الشعور الذي أشير إليه قلما يواتني . وهو انفعال بالغ الاختلاف عن انفعال مجرد عدم إمكان التهرب من مهمة تقبلها المرء ، لا شيء إلا لأنه لم يجد سببا مقنعا للاعتذار عنها . وإن لأبادر إلى القول إنه ليس معنى ذلك إلى أجد نفسي حجة في الموضوع ، أو موهوبا - بأقل درجة - كمتحدث بعد الغداء والأمر ببساطة هو أن قد خدوت أشعر ، على نحو يكاد يكون خرافيا ، أن ثمة التزاما على بأن أشهد لردبارد كبلنج ، كلما واثت مناسبة .

إن رديارد كبلنج - الذي لم أتعرف عليه قط ، ولم أره قط ومن المحتمل ألا يكون قد سمع بقط - قد مس حياتي في أوقات عدة ، وعلى أنحاء متباينة . ففي ١٩٣٩ انتخبت زميلا فخريا بكلية ماجدالين ، جامعة كمبردج ، وكان شاغل هذه الوظيفة من قبل هو كبلنج . وفي ١٩٤١ ذهبت لإعداد مختارات من نظم كبلنج ، وإلى تزويدها بمقدمة طويلة . ومنذ أسبوعين كنت في باريس ، وذهبت إلى جمعية تدهي الأكاديمية الشمالية ، حيث كان على أن ألقى مديح éloge سلفي رديارد كبلنج . وهانذا اليوم هنا أؤدى وظيفة مشابهة .

قد يستبعد هذا كله على أنه من توافق الصدف ، أو على أنه سلسلة أفضى فيها حدث إلى سواه . بيد أن كبلنج قد صحبني منذ الصبا ،

من الأشياء الإنجليزية ، كموقفى ، كان من بعض النواحي مختلفاً عن موقف أى برينتون مولده . وأنا أشعر بهذا فى بعض القصائد المكتوبة بعد استقرار كبلنج فى سكس . ومنها ، على سبيل المثال ، « الاستدعاء » :

تحت أقدامهم فى الأعشاب
يجرى سحرى المشتب
سيمودون كأغراب
وسيقون كأبناء

إنه يشير إلى الزوجين الأمريكيتين فى القصة ، التى تصحبها هذه القصيدة ، وهما يستقران بإنجلترا فى القرية التى ذهبت منها أسرة الزوجة إلى أمريكا . ولكنى أشعر أنه يكتب من واقع خبرته الخاصة . وبالمثل ، نجد فى قصيدة « أغنية السير رتشارد » أن المتحدث فارس نورماندى ، تابع لوليم الفاتح ، استقر فى إنجلترا :

تبعتم سيدى الدوق ، قبل أن أغدو عاشقاً
كى أأخذ من إنجلترا الإقطاع والجزية
أما الآن فقد انعمت هذه اللعبة
والآن استأثرت إنجلترا بـ ا

وسير رتشارد هو أيضاً - فيها أظن - كبلنج ذاته

ماذا يسمع الإنسان أن يقول - فى دقائق قليلة - من رجل العبقريّة المدّهِش ، الذى تبدو كل قطعة مفردة من كتابته - معزولة - عملاً بارعاً لا ملاما tour de force ، ولكن لعمدته - مع ذلك - وحدة لا تُنكر ؟ ثمة - هل الأقل - نصف ذئبية من أوجه كبلنج ، يستطيع المرء أن يطلب القول فيها : الصحنى ، والفنان الأدبى ، ومراقب البشر المستطلع فيها هو لا سوى وخارق للطبيعة ، والرائى . ولكنى نعطي كبلنج حقّه ، ونرسم صورة الرجل فى كتاباته ، نحتاج إلى النظر إليه تحت كل هذه الأوجه ، ثم نبين الوحدة التى وراءها . ولن أسس اليوم إلا وجهين يلوحان لى ذوى أهمية خاصة : الوجه الأخلاقى ، ووجهه الرأى .

إن الأخلاقى فى كبلنج يتبدى ، باستمرار ، فى كل عمله : وإنه لواحِد من العناصر التى تسهم فى إضفاء الوحدة عليه . وكثيراً ما يدنو من ضرب من الرواقية ، بالمعنى الشائع لتلك الكلمة فالرجل الموضوع موضوع الإعجاب هو الرجل الذى أدى مهمته المقدورة ، دون انتظار ثواب ، أو اهتمام بأن يمتدح به . وهل ذلك نجد فى قصيدة « أبناء مرنا » .

إن مهمهم فى كل العصور أن يتلقوا الضربة ويسطنوا الصدمة .

إن مهمهم هو أن تعمل الآلة ، ومهمهم هو أن يحسروا ويستقلوا القطار ، ان يدونوا ويتلقوا ويوصلوا - فى الوقت المحدد - أبناء مريم ، برأ وبهراً .

وفى مقالة كتبت منذ عدة سنوات مضت وهى تظل واحدة من

غير الدراسات الموجودة لدينا عن كبلنج ، أوضح الكولونيل بونامى دويريه كيف أنه ظل - باستمرار - ينتقص من قدر النجاح الدنيوى ، وإنه حتى الرجل الذى أخفق تماماً فى الحياة (ويمكن تجميع قاعة من مثل هذا الخطام البشرى ، من بين شخصيات كبلنج) ، قد يكون شخصية أنبل من الرجل الذى أثبت عشه بنجاح . إن الأخلاقى حاضراً دائماً ، حتى فى تلك الحكايات المسماة « كتب الأدغال » التى يخالفها كثير من القراء بمجرد قصص مغرقة فى الخيال ، لتسلية الأحداث ربما كان الأخلاقى فى كبلنج هو ما يكثر أولئك المثقفين الذين قللوا من شأنه ، فى عصرى . لقد كان هل ذكر من أن درسه الخلفى ليس موضع ترحيب ، ولا بد من أن يوحى به ، أو ينقل (كما نقول اليوم) دون وهى . وهذا واضح فى قصيدة « كتاب الخرافات » :

عندما يرغب العالم بأسره فى إبقاء مسألة طى الكتيمان
حيث إن الحقيقة قلما تكون صديقا لأى حشد يكتب البشر
مستخدمين أسلوب الخرافة ، كما فعل إسبوع المعجوز
ساخرين مما لن يسميه أحد باسمه ، جبهة
ولا مفر لهم من أن يفعلوا هذا ، وإلا سقط .
إلا إذا سرهم ألا يجذوا سميما على الإطلاق .

فقط عن طريق تذكرنا لكبلنج الأخلاقى وكبلنج الرأى يمكننا أن نأخذ أن نظل فى مبادئه السياسية . ولست معنياً بأرائه ، إلا كما نجدتها فى أعماله المنشورة - وإنما أنا معنى بقصائده وقصصه . لم يكن كبلنج رجلاً حزبياً ، ولا كان له - وهذا أمر مهم - عقل موهوب فى التفكير التجريدى : وإنما كان يفكر بالصور . الصلبة والبسيطة . ورأيه فى السياسة يمكن أن يلخص فى قصيدة « آلهة رؤوس عناوين الكراس » :

فى العصر الكربونى ، وعدنا بوفرة للجميع
عن طريق سرقة المختار ، كى نذبح لبولس الجماهى

ولكنه رغم أنه كان لدينا ما فيه الكفاية من المال ، لم يكن هناك ما يمكن لنقودنا أن نشتريه .

وقالت آلهة رؤوس عناوين الكراس : إذا لم تعلموا ، متم

ولكن كبلنج كان شيئاً أندر من فيلسوف ، لقد كان نبياً . (تذكر كيف أنه كتب « الرجل الذى كان » و « هدنة الدب » منذ زمن بعيد) . لقد كان عقله حليماً ، أكثر منه استدلالياً . وجسديته - إذا كنت أفهمها أساساً - تكمن فى قدراته على الملاحظة ، والوصف ، والحدس . أما أن ثمة شيئاً خارقاً للمألوف فى الأمر كله ، الذى فى قدرته على الملاحظة ، فذلك ما تمثله حكاية رويت لى فى كامبردج ، وقد لا تكون معروفة على نطاق واسع . فعندما قام بزيارته الأولى لكلية ماجدالين ، حين غدا زميلاً فخرياً ، عبر عن رغبته فى رؤية مكتبة بيس ، وخطوط يوميات بيس . ومالبت الكلية - إذ كانت تعلم أن كبلنج رجل من دأبه السؤال ، وأن أسئلته عرضة لأن تكون غير متوقعة ، وغير قابلة لأن يجاب عنها - ما لبثت أن جمعت كل الدارسين المتوافرين ، من العالمين بيس وعصره . وألقى كبلنج السؤال الوحيد الذى لم يكونوا

ولم ألتق بالذس هكسل إلا بعد التخرج من أوكنسفورد ، وقد تم ذلك اللقاء في جارستون ، حيث كنا نلتقي من وقت إلى آخر ضيوفاً لليدي أوتولين موريل ، وكان برتراند رسل قد قدمني إليها ، وإنما بينها وبعض زائريها كثيرى التردد هو ما يظهر - تحت أخف الأتعة - في رواية كروم يلو . وكان مركزى الخاص في تلك الجماعة قد توطد بأول مجموعة شعرية لي (وهو كتاب ما كان ليعرف النشر قط لولا معاضدة إزرا باوند المتحمسة ، وكنت قد أخذته له ، بناء على نصيحة كونراد إيكن) . وكان لي من النفوذ ما جعل الذس يعرض عليّ ، طالباً الرأي ، أول ديوان له ليذا وقصائد أخرى . وأخشى ألا أكون قد تمكنت من إبداء أى حماس لمخطوماته . وبعد هذه المحاولة اقتصر ، بحكمة ، على كتابة المقالة وعلى ذلك النوع من القصة الذى صار ينفرد به .

وبعد ذلك أتذكر الذس عقب زواجه من ماريانايس ، عندما كانا يعيشان في شقة بدروم - محشوة بالكتب طبعاً - في منطقة وستبورن جروف . وكان مدلتن مري ، الذى تشفى حاسته في التحرير على العبقريّة ، يدير مجلة ذى أثينيوم (المجمع) وهكسل يكتب له عموداً أسبوعياً ، من نوع كان يستطيع أن يصل به إلى حد الكمال . وكانت قراءاته هائلة وذوقه لا تشوبه شائبة وأذنه حادة - وأذكر أنه بين لي ذات مرة أن وزن قصيدة تنسون المسماة « كاتولوس » مطابق لوزن قصيدة إدوارد لير - يونجى - يونجى - بو . وقد أبهجنى أن أجده في كتابه الأخير الوجيز الأدب والعلم يورد بيتاً من المارميّة ، أثرنيّ بعنق إلى الحد الذى بسطته فيه في قصيدة « لتل جيدنج » : « يضىفى معنى أكثر صفاء على كلمات القبيلة » . donner un sens plus pur aux mots de la tribu

وثمة نافذة واحدة من نوادر الذس أراى على يقين من أن أذكرها أوضح من أى شخص آخر ، لأن موقفها كان شديد الإحراج لي . كنا نحن الاثنين بين الضيوف المدهورين للكلام بعد عشاء لداثة الشعر في أحد نوادي السيدات . وقد تكلمنا بترتيب السن ، وبلغ الأمر ذروته بالحميد إنج . وكانت قد تحدثت لجميع المتحدثين موضوعاتهم مقدماً ، وعرضت قائمة بأسماء المتحدثين وموضوعاتهم بوضوح على الموائد . وكان الذس قد نهض بالفعل ليتكلم عندما ألفت نظرة على القائمة ورأيت مرتاباً أن موضوعي ، الذى كنت قد أعددت له نفسى بعناية بالغة ، قد أعطى لشخص آخر ، وأن الموضوع المخصص لي بالغ الاختلاف .

وكان من الصعب أن ألتحدث إلى سيدتين ، لا أعرف أيهما ، وأؤلف حديثاً جديداً في الوقت عينه ولكن الذس كان قد شرع فيها بعد بأن يكون حديثاً على بعض الطول ، وداعبني الأمل . ومهما يكن من أمر فقد كانت الغرفة مقفلة يعوزها الهواء ، وشرع هكسل في غير حكمة بدخن سيجاراً كبيراً . وما كاد يشير إلى كربون ، وأملت أن يتحدث خمس دقائق أخرى مليئة بالمعلم والفطنة ، حتى انطوى على المائدة كمدمية الجيب . وحل محل اثنان أو ثلاثة من الضيوف المذكورين إلى غرفة أخرى ، ودُعيت لأملاً الفجوة . كانت هذه هي خطبتي الأولى بعد عشاء : تعميد بالنار . ومن رحمة الأقدار أنى لا أذكر أى شيء مما قلته فيها .

(وثمة سبب آخر يدهون إلى تذكر ذلك العشاء . فإن إحدى جارائى دعيت فيها بعد للعشاء في بيتها . ولها أدين بتعريفى بحزمة

هل استعداد له : ما تركيبة الخبر الذى كان ييس يستخذه ؟ لقد لاحظ أنه يختلف عن خبر أى مخطوط رآه من تلك الفترة . وقد بحث هذا الأمر فيها بعد ، ووجد أن ييس قد استخدم خبراً مصنوعاً من تركيبة من ابتكاره . ونحن جميعاً نعرف قصة الفيلق الرومانى الذى وضعه عند حائط هادريان .

وإنى لأذهب إلى أن الحقيقة الماثلة في كون كبلنج حدسياً وليس ذهنياً ، قد تفسر كونه قد أبغض قدره من ذهنيين ليسوا بالحدسيين . لقد كان ذا ملكة في التنبؤ ، ولا بد أنه قدر الإحباط الذى شعرت به كاستندرا . وقد تنبأ بحريين . إن حرب ١٩١٤ قد تنبأ بها في أنشودته إلى فرنسا المكتوبة عام ١٩١٣ . وفي ١٩٣٢ تنبأ - في قصيدة « غروط الرياح » - بالعاصفة التى قدرها أن تهب بعد ذلك بسبع سنوات ، وبعد موته بثلاث سنوات . وفي سنواته الأخيرة ، كان ينظر إلى مستقبل العالم بمزيد من التوجس . إنه يلوح لي أعظم رجال الأدب الإنجليز في جيله . وقبل أن أرفع نظاري ، أود أن أورد كاملة - كتذكيرة بالرجل - القصيدة القصيرة التى ينتهى بها مجلد أشعاره - وهى قصيدة كنت أود لو أنى مؤلفها :

إذا كنت قد منحتكم البهجة

بأى شيء فتمت به

فدهون أرقه هادناً في ذلك الليل

الذى سيفقدو ليلكم قريباً :

وفي المدة القصيرة القصيرة

التي يظل الموت فيها في الأذهان

لا تسعوا إلى أن تسألوا غير

الكتب التى خلفتها ورالى

سيداتي سادق : إن أعطيتكم عبقرية رديار كبلنج التى لا تدبل .

[الذس هكسل] (١٩٦٥)

[من كتاب الذس هكسل ١٨٩٤ - ١٩٦٣ : كتاب في ذكراه ، تحرير جوليان هكسل ، الناشئ : تشاتو وونداس ، لندن ، ١٩٦٥] .

ترجع أول ذكرى عن الذس هكسل إلى عام ١٩١٤ أو ١٩١٥ . كنت قد قضيت ذلك العام الدراسي في كلية وستون ، بمنحة دراسية للسفر من جامعة هارفرد . وكان آخر الطلبة البريطانيين صحيحى الأجسام يهرون من الـ O.T.C. إلى الخنادق ، وفيها عدا حملة منحة رودس من أمريكا والكونموتلث ، لم يبق تقريباً أحد سوى أولئك الذين وجدوا - مثل هكسل - غير صالحين ألينة للخدمة العسكرية . بيد أن طابعاً مغامراً ، اختفت هويته من ذاكرى ، نظم نادياً يدعى « نادى التسمينات » - من المؤكد أنه كان آخر تحية لتلك الفترة الأدبية - وقد تجمع المدهورون إلى أول اجتماع له على مدرج إحدى الكليات : واعتقد أنها كانت كلية باليول ، وهى كلية الذس . وقد سمى الداعى - على ما أذكر - إلى نفع الحياة في هذه المناسبة بأن خلق شريطاً أحمر على زجاج نظارته الأنفية . ولا أذكر أن هكسل كان شديد النشاط في هذه الجمعية ، ولكنى أذكر أنهم قد أشاروا إليه ، لي ، في تلك المناسبة .

أوراق التاروت التي استخدمتها في قصيدة الأرض الخراب . وإن لازجى هذا الشكر متأخرا . ولكنى لا أحب لقارضى الحالى أن يستتج أن هذه السيلة هي الأصل في شخصية مدام سوزوستريس - فتلك شخصية خيالية تماما !) .

وبعد أن انتقل ألدس وماريا إلى كاليفورنيا لم أره لعدة سنوات . ومنذ بضع سنوات مضت التقيت به أنا وزوجتى في شقة صديق قديم لكليتا . كان كلانا قد ترمّل وتزوج من جديد ، منذ هاجر ألدس إنجلترا ووجد مناخا أرقف بصحته الضعيفة ، والتقت زوجتان لأول مرة . وكان ألدس جذابا وشائقا كالمعهد به ، وقد سافر حديثا للبرازيل وتحدث حديث العالم عن زيارته . ولم يبق آل هكسل في إنجلترا طويلا ، وكانت تلك آخر مرة أرى فيها هذا الرجل الرقيق الجدير بالحب . إن مكانه في الأدب الإنجليزي مكان فريد ، ومن المؤكد أنه وطيد .

[رتشارد ألدنجن] (١٩٦٥)

[من كتاب رتشارد ألدنجن : صورة حميمة ، تحرير أليستر كيرشوف . ج . فجيل ، مطبعة جامعة جنوب إلينوى ، ١٩٦٥] .

التقيت برتشارد لأول مرة في عام ١٩١٧ ، وذلك في الوقت الذي كان اسمه يُدرج فيه في الجيش ، وينتقل إلى منه منصب مساعد رئيس تحرير مجلة الـ « إيجوست » (محب ذاته) . وبعد الحرب كنت أراه كثيرا . كنا على علاقات طيبة جدا ، وعندما بدأت مجلة الـ كرايتريون (المعيار) في ١٩٢١ ، كان مساعدي في التحرير بمرتبةبالغ التواضع . (ولم أكن أنا نفسى أنقاضى أى مرتبة البتة ، لأنى كنت

أعمل في بنك لويدز ، ولم يكن من المسموح به لأعضاء هيئة البنك أن يشتغلوا بعمل آخر فزى راتب منتظم) . وأظن أننا في تلك السنوات قد تبادلنا رسائل طويلة . وقد زرته مرة واحدة على الأقل عندما كان يعيش مع سيدة نسيت اسمها في الدرماستون ؛ وهي قرية كانت مازالت بالغة الانسجام بالطابع الريفى ، ولم تكن قد اكتسبت بعد ما ارتبط بها حديثا . كان رتشارد بالغ الحساسية ، إن لم أقل سريع التأثر ، من بعض النواحي . وأخشى أن أكون - بنية حسنة ، ولكن مع افتقار أخرق إلى الخيال - قد جرحت مشاعره مرة أو مرتين على نحو بالغ العمق ، بالتأكيد . وبعد ذلك لم أعد أراه ، وكتب قدحا فاسيا نعوزه الرحمة في وفى زوجتى التي توفيت بعد ذلك بسنوات قليلة ، وفى أصدقاء لى كاليدى أوتولين موريل وفرجينيا ولف . بيد أنه كان يعيش في ذلك الحين في فرنسا ، فيها أظن ، وكانت هجماته على سائر الكتاب - وبخاصة الاثنين المدعوان لورنس ، ونورمان دوجلاس - أكثر مباشرة في كتبه عنهم . بيد أن تلك المعركة قد انحسرت منذ ذلك الحين ، وقد تبادلت معه رسائل قبل وفاته بسنوات قليلة . وكان قد سمع أن عددا من رسائل إليه في حوزة إحدى الجامعات الأمريكية ، نكتب لى مفسرا أن هذا لم يحدث برغبته ، وأن الرسائل كانت في صندوق تركه ودبعة لدى رجل كان يظن أنه صديق ، ولكنه أنكر فيها بعد أن في حوزته أى صندوق من هذا النوع . وليس لدى من الأسباب ما يدهون للشك في صدق كلامه ، ولم يعد باقيا لى منه إلا مشاعر الصداقة والأسى .

وإنى لأمل أن تكون هذه الرسالة الوجيزة خيرا من لا شيء . لقد كنا نقف في الجانب نفسه لفترة طويلة . وقد كنت من بدأ بالإساءة ، دون نية منى ؛ وهذا ما أحدث قطيعة بيننا .

التحليل النصي للشعر

قضية المنهج عند

ي. م. لوتمان

ترجمة وتقديم

محمد فتوح أحمد

توطئة : بعد البحث في تحليل النص الشعري تاليا للبحث في البنية على وجه العموم ، من ناحية لأن استثمار هذا المنظور في معالجة الشعر كان لاحقا لاستثماره في دراسة أنظمة العلاقات بين المرسل والمتلقي في حقل اللغويات المعاصرة Linguistics ، ومن ناحية أخرى لأن مدخل التحليل الذي سلكته التحليلية النصية كان إحدى السمات المميزة لمرحلة ما بعد البنيوية ، وهي المرحلة التي بدأت مع مطالع السيميائيات ، وربما قبلها ، ثم استمرت بشكل أو بآخر طيلة العقد الثامن ، وما تزال تطرح آثارها على دراسات الآداب الأوروبية ، على اختلاف لغاتها وتنوع بيئاتها وأصقاعها .

وبعد كتاب يوري ميخائيلوفيتش لوتمان المسنن « تحليل النص الشعري - بنية القصيدة » ، والصادر في مدينة ليننجراد سنة ١٩٧٢ م ، من أهم الوثائق الفنية التي تستغل هذا المنظور التحليلي في البحث الأدبي ، بالإضافة إلى أنه من أوائل هذه الوثائق ظهوراً . وهو يمسك الموسوعية الثقافية لصاحبه ، حيث يفيد إفادة واضحة من مناهج البحث في اللغة والفنون التعبيرية والتشكيلية ويختلف الطرز الثقافية العامة ، كما يمسك فوقاً نقدياً وحساً شعرياً بالغ الرهافة ، يتجلى في انتقائه لطائفة النصوص شديدة الدلالة على القضايا التي يثيرها ، وهذا وذلك إلى روح علمية تجريبية واضحة الانضباط ، ونخشى أن نقول : واضحة الصرامة والجفاف ، ولكنه الحس العلمي الذي تدرج به لوتمان ، والذي لا تنحصر مهمته في التماس حلول القضايا ، بل تجاوزها - وربما تتقدمها - بالوضع الصحيح لتلك القضايا ، لأن الوضع السليم للمشكلة هو - في التحليل - بداية حلها . هكذا كان الوضع الصحيح لقضية المنهج في دراسة النص الشعري هو أبرز ما عني به وألح عليه « لوتمان » من إشكاليات الدرس الأدبي .

والمقال المائل ليس إلا جزءاً من المهام العام الذي ساقه « لوتمان » في التوطئة للكتاب المشار إليه ، الذي كان من آيات التفوق أن نفرغ من ترجمته الكاملة عن لغته الأم ، ونوشك - بعد التهيئة الأخيرة - أن ندفع به إلى المطبعة ليكون - من ثمة - في متناول المتلقي العربي .

إن الشعر يتنمى إلى أصقاع من الفن مازال جوهرها غير واضح وضوحاً تاماً بالنسبة إلى العلم ، وحين يتقدم الباحث إلى دراسته - يعنى الشعر - فقد ينبغي أن يسلم بداءة بتلك المقولة التي تقرر أن كثيراً من مشكلاته ، إن لم يكن أكثر هذه المشكلات حيوية ، مازال خارج حدود طاقة العلم المعاصر .

أكثر من هذا ، يبدو في الحقبة الأخيرة كما لو أن حل تلك

(١)

البحث المائل بين يدي القارئ مخصص لتحليل النص الشعري . وقبل أن نخطو إلى طرح المادة العلمية ذاتها نتقدم ببعض الملحوظات التمهيدية ، التي يأتي في الصدارة منها تحديد أى الغايات ليس مستهدفاً من هذه الدراسة ، حتى يعرف القارئ مسبقاً ما الذي لا ينبغي أن يتوقع وجوده فيها ، ومن ثم يجنب نفسه مغبة الإحباط ، ويدخر جهده لقراءة تلك المباحث التي تتصل بحقل اهتمامه اتصالاً مباشراً .

التحقيق - كذلك - دون أن نحدد : هل السؤال المطروح يمكن - أساساً - أن يقود إلى إجابة أم لا . ومن ثم فإن كل دائرة القضايا المنهجية ، وكل ما يتعلق بالطريق الواصل بين وضع القضية وحلها (نقول الطريق ، وليس الحل ذاته) يخضع لهيمنة العلم .

إن الوعي بخاصية العلم ، والابتعاد به عن أن يدعى لنفسه حقول نشاط ليست لديه الوسائل لاقتحامها ، يمثل في حد ذاته خطوة كبرى على درب المعرفة البشرية ، وإن كانت هذه الخطوة بالذات هي التي تزرع خيبة الأمل في نفوس أنصار المفهوم السليم ، حين يتضح لهم أن هذا المفهوم ليس إلا مفهوما نظريا إلى حد كبير . إن الواقعية البدائية تتعامل مع العلم تماما كما تتعامل الوثني مع صنمه المعبود ! فهو في البداية يصل له ، مفترضا أنه قادر على مساعدته في تدليل كل الصعاب ، ثم حين ينجب أمله في النهاية ، يقوم بتعطيله وإلقائه في النار أو في البحر . وحين يلوى مثل هذا الضرب من الواقعية البدائية عنه عن المنهج العلمي فإنه يحاول مجاوزته بعقد صلة مباشرة مع عالم المعرفة « المابعد العلمية » ، عالم المعرفة « المنتجة » ، عالم الأجوبة !!

إن هذا ما يحدث - على سبيل المثال - حين يفترض من يسهمون في تلك الخصومة المثارة بين علماء الطبيعة والشعراء أن السبيرنتيكا - أو علم المعرفة الآلية - مؤهلة لتقديم الإجابة عن ذلك التساؤل : هل يمكن أن يتحقق ما يسمى « بالشعر الآلي » ؟ وإلى أي مدى يمكن أن تستبدل الآلات الحاسبة بأعضاء اتحاد الكتاب ؟ وهم حين يفترضون هذا يخالفون أن العلم ملزم بأن يجيب عن تساؤل يصاغ على ذلك النحو !!

ومثال آخر ، يتجلى فيها نلحظه من غرام واسع الانتشار بالمؤلفات ذات الطابع الجماهيري ، وبالكاتب التي تقوم بتزويد القارئ بالنتائج والحلول بدلاً من أن تعرفه بمسيرة العلم ومناهجه . ولا شك أن في هذا المثال وسابقه ما يوضح أماننا وقائع نموذجية لمحاولة الربط بين مراحل المعرفة السابقة على العلم ومراحل المعرفة التالية له ، وذلك في مقابل العلم الحقيقي ، على الرغم من أن مثل هذه المحاولة لا آفاق لها ولا أمل فيها ؛ لأن الإجابات التي يقدمها العلم لا يمكن النظر إليها بمعزل عن العلم ذاته ؛ وهي ليست إجابات مطلقة ، بل إنها تفقد قيمتها بمجرد أن توارى مناهج البحث العلمي التي أنتجتها ، لتحل محلها مناهج أخرى جديدة .

ومع ذلك لا ينبغي أن يُظن أن التناقض الذي أشرنا إليه بين المراحل المعرفية : مرحلة ما قبل العلم ، والمرحلة العلمية ، ثم مرحلة ما بعد العلم - لا ينبغي أن يظن تناقضا لأجل له ؛ لأن كل طور من هذه الأطوار بحاجة إلى الآخر . ونقول على وجه التخصيص إن العلم لا يقتصر على مجرد استرفاد المادة الغفل من حقل التجربة اليومية ، بل إنه يحتاج إلى نوع من التوافق المضبوط بين حركة هذه المادة وما يسمى بعالم « المفهوم السليم » ، مادام هذا العالم في صورته الساذجة هو العالم الوحيد الذي يحيا الإنسان من خلاله .

والنتيجة المستخلصة من كل ما قدمناه أنه يتحتم عدم التعويل على العلم في حل مشكلات ليست بطبيعتها علمية ، أو هي لم توضع الوضع العلمي الصحيح ، وأن على مستهلك المعرفة العلمية ، لكي يتجنب خيبة أمله ، أن لا يلزم هذه المعرفة الوفاء بمثل تلك الغاية ، كأن ينبغي لديها - مثلاً - جوابا شافيا عن ذلك السؤال : لماذا يعجبني

المشكلات قد غدا أصعب منالاً ؛ فما كان يترأى منذ أمد غير بعيد ، واضحا وجليا ، يتمثل الآن للعالم المعاصر غير مفهوم وغير واضح . بيد أن هذا وذالك لا ينبغي أن يفت في عضدنا ؛ فالوضوح المزعوم الذي كان يضع « المفهوم السليم » للوجود مكان المنهج العلمي ، والذي كان يعمل على إقناعنا بأن الأرض منبسطة ، وبأن الشمس تتحرك حول الأرض - مثل هذا الوضوح خاصة في المعرفة البشرية تنسجم به مرحلة ما قبل العلم ؛ وهي مرحلة ضرورية في تاريخ الإنسانية ، ثم هي مرحلة لا بد أن تسبق العلم ، وفيها تتراكم وفرة من المادة التجريبية ، وينشق - من ثمة - الإحساس بعدم كفاية الخبرة المعيشية البسيطة .

وبدون هذه المرحلة لم يكن ليكون علم ، وإن كان العلم في حد ذاته لا ينشأ إلا من قبيل التغلب على صعوبات الحياة اليومية ، والانتصار - على مآذونه - بالمفهوم السليم للوجود . ونتيجة هذا الانتصار فإن ذلك الوضوح البدائي النابع من عدم الوعي بكل تعقيدات القضايا المطروحة يفسح المجال أمام ضرب مثير من « عدم الإدراك » ، على أساسه تنمو المعرفة العلمية . أما إنسان تلك المرحلة ، ذلك الذي كان يتذرع في ساذجة « بإدراك ما قبل العلم » ، فإنه وقد ذخر قدرا عظيما من الخبرات الحسية ، إذا به يكتشف أنه ليس بمكنه أن يسلك كل هذه الخبرات في نظام واحد ، ومن ثم ينطلق معولا على معونة العلم ، مفترضا أنه الوحيد الذي سيمنحه الإجابات الشافية المختصرة ، التي تبقى له على ما ألفه من صورة الوجود ، وتحلوا له - في الوقت ذاته - مواطن الخلل في هذه الصورة ، وتوفر - أخيراً - للتجربة الحسية كل عوامل الاكتمال والرسوخ . لكان المنهج العلمي يمثل في تلك الحالة ما يمثل الطبيب الذي يستدعونه لعيادة المريض بهدف تشخيص أسباب العلة ووصف أشد العقاقير العلاجية تأثيراً . وأكثرها بساطة ، وأزهدا ثمنا ، ثم ينسحب من بعد وقد ترك لأهل المريض مهمة استمرار العناية به .

إن الواقعية البدائية فيما يدعى بالمفهوم السليم للوجود تفترض أن مسؤوليتها تنحصر في طرح الأسئلة ، على حين ينهض العلم بالإجابة عنها ، والعلم كذلك إذ يتصدى للغاية التي انتدب لها ، يحاول - عن طيب خاطر - تقديم الإجابة عما أثير أمامه من تساؤلات ، ولكن نتائج هذه المحاولة قد لا تحلوا من إحباط كبير ؛ إذ كثيرا ما يتكشف في محصلة هذه الجهود الدائبة أن الإجابة المنشودة غير ممكنة ، لأن التساؤلات المثارة لم توضع الوضع الصحيح ، وأن الوضعية الصحيحة لأى منها قد تفتضى من العناية ما يفوق ذلك الذي كان يُعتقد في البداية أنه يكفي لحل المشكلة المطروحة برمتها .

إن مجرى الأمور - إذن - يمضي بخلاف ما كان متوقعا حين تتجلى الحقائق الآتية : العلم لا يمثل في ذاته مجرد آلية يتوصل بها إلى تلقى حلول القضايا ، وتلك القضايا - من ناحية أخرى - تنتقل من إطار البحث العلمي إلى نطاق المعرفة العلمية بمجرد أن نحصل لها على حلول نهائية .

وهكذا تصبح المهمة المنوطة بالعلم هي مهمة الوضع الصحيح للقضايا ، ولكن تحديد أية وضعية لقضية ما هي الصحيحة ، وأيتها ليست كذلك ، أمر لا يتسنى تحقيقه من دون دراسة مناهج الانتقال من « عدم المعرفة » إلى « المعرفة » . ثم هو أمر غير ممكن

عن الجهد العلمي للعبقريّة الفردية ، بل إنها هي الطريق إلى ادّخار هذا الجهد ، هي الطريق إلى تحصيله من الحاجة إلى « اختراع الدّرجة » من جديد ، وذلك حين تتولى هذه الصّبيغ توجيه الفكر في حقل ما لم يُعثر له على حل بعد .

(٣)

يقف النقد الأدبي المعاصر على أعتاب مرحلة جديدة ، ولا يتجمل هذا في مجرد الميل إلى الإجابات القاطعة ، بقدر ما يتجمل في الطموح المتنامي إلى مراجعة صحة وضع القضايا ، فالنقد الأدبي - من ثمة - هو علم « أن تُسأل » قبل أن يكون علم « أن تُسرّع بطرح الإجابة » . وهو - في حاضره - لم يعد يعني - في المقام الأول - بما يشكل ذخيرة التجربة الذاتية لهذا الباحث أو ذاك ، أو بما عساه يندرج في صميم خبرته الشخصية أو مزاجه أو طبيعته ، بل إن هذه العناية أضحت تنحصر في الغالب إلى غاية قد تكون أكثر بساطة ، ولكنها - في المقابل - أكثر انضباطاً ؛ نعى بذلك المنهجية النموذجية في التحليل . وهذه المنهجية في استطاعة كل ناقد أدبي ، وهي لا تُلغى - بالطبع - قدرته الإبداعية أو ذاتيته العلمية ، بل هي تعين على تمحيبها .

كتب جانشاروف Gancharov في حينه عن الحضارة قائلاً : « إن الترف الذي لم يكن متاحاً لكثيرين أصبح بفضل الحضارة في متناول الجميع » ؛ « فالأنا ناس » - مثلاً - يباع في الشمال بخمسة روبلات ، أو عشرة ، أما هنا فلا يساوي شئوي نفير . وهكذا تصبح مهمة الحضارة في هذا الصدد أن تسرع بنقل هذا « الأنا ناس » إلى الشمال كي يباع بخمسة كوبيكات ، ولكن نعم أنا وأنت بتناوله »^(١) . إن وظيفة العلم تشبه إلى حد كبير وظيفة الحضارة في هذا المقام ، فالعالم حين يسعى إلى الحصول على نتائج معينة هو في الوقت نفسه يستغلّ بما ثبت من مناهج التحليل ، ومن قواعد البحث ، ما يجعل نتيجة عمله قابلة للتكرار ، وهكذا فإن ما كان بالأمس ينجزه جرّاح عبقري في ظروف استثنائية - لا بدّ أن يصبح في متناول كل طبيب . ومن هذا التراكم الكمّي للتجربة البحثية المتكررة يتكوّن - على وجه التحديد - ما يسمى بالمنهج العلمي .

(٤)

وتحليل النص الفني يسمح أساساً بعدد من المداخل إلى دراسته ؛ فيمكن أن يُدرس النتاج الفني من حيث هو مادة إضافية تعين على تناول مشكلات تاريخية أو اجتماعية أو اقتصادية أو فلسفية . ويمكن أن يكون متبعاً لمعلومات عن البيئة ، أو عن القيم الأخلاقية والقانونية في هذه الحقبة أو تلك . وفي كل حالة يقتضى الأمر أن يكون منهج البحث مناسباً لحساسية المشكلة العلمية المطروحة .

وموضوع البحث في هذا العمل المسائل أمام القارئ هو النص الفني ؛ النص الفني كما هو في ذاته ؛ وبشكل أكثر تحديداً فإن محور اهتمامنا هو القيمة الفنية الخاصة التي تجعل ذلك النص مؤهلاً لتحقيق وظيفة جمالية معينة . ولعل في هذا وذاك ما يشير إلى معالم المدخل الذي اخترناه لهذه الدراسة وحدوده .

والنصوص - بالمفهوم العام لهذا المصطلح^(٢) - متنوعة الوظائف في واقع الحياة الثقافيّة ؛ وقد ينجز النص الواحد لا وظيفة واحدة بل عدداً - وربما وفرة - من تلك الوظائف . وهكذا نرى أبفونيات القرون الوسطى ، ومبان الهياكل والمعابد في العصر الإغريقي الرومان أو في

شعر بوشكين ، أو بلوك ، أو ماياكوفسكي ؟ ؛ لأن مثل هذا السؤال ، وبذلك الصيغة ، لا يخضع للنظر العلمي ، كما أن العلم ليس مطلوباً منه أن يجيب عن كل ما يطرح من تساؤلات ، وإنما هو منوط بمنهجية علمية محددة .

ولكن يحتاج لمثل تلك التساؤلات أن تصبح موضوعها للبحث العلمي يجب أن تتفق بصفة مبدئية على الآتي : ترى هل يعنينا السؤال المطروح من منظور علم النفس الفردي ، أم من منظور علم النفس الاجتماعي ؟ أم هل تراه يعنينا من حيث تاريخ القيم الأدبية ؟ أم بوصفه تعبيراً عن أدواق الجمهور القارئة ؟ أم المقاييس النقدية ؟ وهكذا .

بعد هذا يتحتم إعادة صياغة السؤال المطروح باللغة المصطلحية للحقل العلمي الذي ينتمي إليه ، ومن ثم حله أو الإجابة عنه بالوسائل المتاحة لذلك الحقل . وبطبيعة الحال فإن النتائج التي نلتقأها بتلك الصورة قد تبدو شديدة التحديد ، وخاصة جداً ، ولكن العلم لا يمكنه أن يقترح إلا ما هو من قبيل الحقيقة العلمية .

(٥)

في هذه الدراسة لا يُنظر إلى النص الشعري بكل غناه ، وبكل ما يوحى به من مؤثرات نفسية واجتماعية ؛ نعى أنه لا يُنظر إليه من حيث مغزاه الثقافي في كماله وشموله ، بل إنه يُعالج من زاوية أكثر ضيقاً ، وهي تلك الزاوية التي تقع في متناول العلم المعاصر .

من ثمة يأخذ عملنا هذا في حسابه مسألة التحليل النقدي للنص الشعري . أما تلك المسائل التي تمتدّ خارج حدود التحليل النقدي ، كقضية التوظيف الاجتماعي للنص ، وما يسمى بعلم نفس التلقي عن طريق القراءة ، ثم ما عسى أن يجرى هذا المجري ، فجميعها قضايا - على الرغم من كل أهميتها الواضحة - تقع خارج نطاق بحثنا ، مثلما تقع خارجها مشكلات الإبداع والوظيفة التاريخية للعمل الأدبي .

أما محور الاهتمام فهو النص الشعري بحسبانه كلاً متكاملًا منفرداً عن غيره ، ومستقلًا بذاته وبنيتة الداخلية . كيف ندرس هذا الكلّ من حيث ما يتمتع به من وحدة فنية وفكرية ؟ هل ثمة من المناهج العلمية ما يسمح بجعل الفن موضوعاً له دون أن نفتشله هذه المنهجية ؟ كيف بُني نصّ ما ، ولماذا بُني بصفة خاصة على هذا النحو ؟ هذه هي التساؤلات التي نعد أنفسنا مدبّنين بالإجابة عنها .

وثمة على هذا تحفظ وحيد ، وإن يكن تحفظاً جوهرياً . ذلك بأن حل المشكلة العلمية يتحدّد عادة بمنهج البحث ، وشخصية الباحث ؛ نعى بذلك خبرته وموهبته وحدسه النفسي . وفي عملنا فإننا سوف نتعرض فحسب للعنصر الأول من تلك العناصر المكوّنة للإبداع العلمي .

يحدث كثيراً في نطاق العلوم الإنسانية أن نصطدم بتلك المقولة التي تؤكد أن المنهجية الدقيقة في العمل ، والقواعد الصارمة في التحليل - كل ذلك يحذّر من الإمكانيات الإبداعية للباحث - وفي مناقشة هذه المقولة قد نسمح لأنفسنا بأن نتساءل : أحقّ أن معرفة الصيغ الرياضية ، وتوافر القواعد الحسابية التي تحلّ بها مسألة ما - أحقّ أن هذا وذاك يجعلان العالم الرياضي أكثر تروماً ، وأقلّ في نشاطه الإبداعي من ذلك الذي ليست لديه أدنى فكرة عن تلك القواعد ؟ إن الصيغ ليست بديلاً

الدعائي ، أو بعض إعلاناته المنظومة عن المتجر المركزي الحكومي - هيهات أن يكون هادفاً إلى غايات جمالية محض (مجموعة « الامر رقم ٢ لما سمي بجيش الفن ») . ومع ذلك فإننا نعد انتماء هذه النصوص لتاريخ الشعر الروسي حكماً لا يقبل الجدل .

وهذه التسببية في حدود « الفن » و« اللغوي » في النص الأدبي تبدو بوضوح إذا أخذنا مثالاً من تاريخ « السهنا » التسجيلية .

هذه الصعوبة ، إن لم نقل الثنائية ، في التوظيف الاجتماعي للنص ، تدفع الباحث دفعا إلى التماس ما يشبهها من الثنائية في منهج تناول الموضوع المطروح للدرس ؛ فمن ناحية ، قد يبدو مشروعاً شرعياً تاماً أن لا نمنق موضوع البحث ، إن إنه في واقع الحياة يمارس دوره كلاً متكاملاً . بيد أنه من الممكن الاعتراض بشدة على هذه الوجهة من النظر ؛ فلنكتفي بتسني من ناحية أخرى ، فهم التفاعل المعقد بين وظائف مختلفة لنص واحد ، يتعمق النظر بادئ ذي بدء إلى كل من هذه الوظائف على انفرادها ؛ بمعنى حتمية البحث عن تلك الظواهر الموضوعية التي تسمح لنص ما أن يكون نتاجاً فنياً ، وأن يكون في الوقت نفسه ، أثراً فلسفياً أو قانونياً أو أي صيغة أخرى من صيغ الفكر الاجتماعي . وصحيح أن هذا النظر متعدد الزوايا إلى النص لا يهض بديلاً عن دراسة علاقاته الداخلية بكل تكاملها وغناها ، ولكنه على وجه القطع يسبق ؛ ذلك بأن تفكيك الوظائف الاجتماعية للنص ووصفها ينبغي أن يسبق تحليل التفاعل القائم بين هذه الوظائف ، كما أن كسر هذا التعاقب يخالف المتطلبات الأساسية للمنهج العلمي ؛ ونعني بهذه المتطلبات الأساسية التدرج من البسيط إلى المركب .

والعمل المائل أمام القارئ مكرس - على وجه التحديد - للمرحلة الأولى في تحليل النص الأدبي ؛ فمن بين كل الإشكاليات الكثيرة ، التي تنبثق عند تحليل النتائج الفني ، نغني بتعقب قضية واحدة لحسب ، قضية شديدة الضيق نسبياً ؛ تلك هي قضية الطبيعة الجمالية للنتاج الأدبي .

ومع ذلك فقد نكون مضطرين إلى التبرج على موضوعات أكثر من تلك ضيقاً وخصوصية ؛ فعند النظر في النتاج الأدبي نجد أنه يمكن الاقتراب منه طبقاً لمنظورات متعددة . لتتصور - مثلاً - أننا بصدد دراسة شعر « بوشكين » الذي يتخذ عنواناً له : « في تذكارة لحظة رائعة » ؛ فكيان تلك الدراسة سيختلف طبقاً لما سنختاره من ذلك الشعر موضوعاً لبحثنا ، ثم طبقاً لما سنعده حدوداً للنص الذي نحسب دراسته هي غاية العمل . ذلك بأنه يمكن أن نتناول شعر « بوشكين » من حيث بنته الداخلية . ويمكن أن نتخذ قطاعاً عرضاً أو مجمره أهم من شعره نصاً نخضعه للدراسة ، فندرس - على سبيل المثال - « الشعر الغنائي لدى بوشكين في حقبة المنفى » ، أو « غنائيات بوشكين » ، أو « الشعر الغنائي العاطفي في روسيا خلال العشرينيات من القرن التاسع عشر » ، أو « الشعر الروسي خلال الربع الأول من القرن التاسع عشر » ، أو قد نوسع قليلاً في موضوعنا فنحاور الترتيب الرسمي إلى التصنيف المسطى فنقول : « أشعر الأوروبي في العشرينيات من القرن التاسع عشر » . وفي كل من هذه الأحوال سوف تفتتح أمامنا في الشعر موضوع الدراسة آفاق مختلفة للنظر ، ووفقاً هذه الآفاق تكون أنماط البحث : التحليل الأحادي للنص المستقل^(٦) ، أو

العصور الوسيطة الأوروبية ، أو نظيرتها في مرحلة الإحياء ، أو في حقبة الباروك^(٧) - نرى كل هاتيك جميعاً وفي الوقت نفسه نراها تحقق وظيفتين ؛ إحداهما جمالية والأخرى دينية . وبالمثل نرى التنظيم الحربية والقرارات والمراسيم التشريعية والحكومية في عهد « بطرس الأول » تمثل - في الوقت نفسه وثائق اجتماعية وقانونية . وكذلك نداءات القادة العسكريين ، وشعار « العلم ينتصر » ، الذي رفعه الجنرال سوفوروف ، والأوامر التي أصدرها الجنرال « أورلوف » إلى فرقته الحربية - كل تلك النصوص يمكن النظر إليها بوصفها نصوصاً تاريخية عسكرية ، كما يمكن النظر إليها بوصفها نماذج للأدب الاجتماعي ، أو الفن البلاغي ، أو النثر الفني .

وفي ظروف معينة ، فإن مثل هذا الازدواج بين الوظائف لا يعد فحسب ضرباً من التكرار ، ولكنه يبدو أيضاً أمراً مشروعاً ، بل ضرورياً ؛ فلنكتفي بتحقيق النص وظيفته ينبغي أن يتحمل معها بعض الوظائف الإضافية ؛ ولكن تتلقى الأيقونة - على سبيل المثال - بوصفها نصاً دينياً ، وليمكنها - من ثم - أن تنجز وظيفتها الاجتماعية هذه ، يجب ، وفي ظروف معينة ، أن تكون بالإضافة إلى ذلك نتاجاً له قيمته من الناحية الفنية . ويمكن أن نعكس العلاقة فنقول إنه لكي تتلقى الأيقونة بحسبانها نتاجاً فنياً ينبغي لها أن تحقق وظيفتها الدينية الخاصة . ولهذا فإن مجرد نقل هذه الأيقونة إلى متحف (أو بتعبير أدق : بمجرد غياب الشعور الديني لدى المتلقي - المشاهد) يدمر كل ما يميز هذا النص الأيقوني تاريخياً من أثر التوحيد بين هاتين الوظيفتين الاجتماعيتين .

وهذا الذي قلناه يصدق إلى حد كبير على الأدب ؛ فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات السحرية أو القانونية أو الأخلاقية أو الفلسفية أو السياسية يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أوداك . ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء ؛ فلنكتفي بتحقيق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في الوقت نفسه عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية ، وبالعكس ، فهو لكي يحقق دوراً سياسياً معيناً - على سبيل التمثيل ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية .

ومن الطبيعي أنه في بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة فقط . ومن ثم فإن البحث عن جملة الوظائف التي يمكن أن تدرج معاً داخل إطار النص الواحد قد يقدم إلينا شواهد ذات قيمة لبنة « لمطبة الثقافة » ؛ فاتحاد الوظيفة الفنية مع الوظيفة الأخلاقية في القرن الثامن عشر - وهو مجرد مثال - كان إطاراً لعملية التلقي الجمالي للنص الأدبي ؛ على حين أن وحدة هاتين الوظيفتين داخل نص واحد كانت من قبيل المحظورات بالنسبة لشاعر مثل « بوشكين »^(٨) ، أو كاتب مثل « جوجول »^(٩) .

وهذا الترواح في حدود ما يعنيه « النص الفني » ما يزال مستمراً حتى في أدب العصر الحديث . ولعل مما له دلالة مألوفة في هذا المقام ما يدعى بأدب المذكرات : فهذا النوع الأدبي ما كاد يضع نفسه في مقابل النثر الفني أو الخيالي حتى بدأ يحتل في بناء النثر مقاماً بارزاً وينطبق هذا وبالقدر نفسه على أدب المقالة ، والدور الخاص الذي نهض به في عامي ١٨٤٠ م ١٨٦٠ م ، ثم في عام ١٩٥٠ م . وهيهات أن يكون « ماياكوفسكي »^(١٠) وهو يضع بعض نصوصه ذات الطابع

دراسته في ضوء تاريخ الأدب القومي ، أو تناوله في ضوء البحث النوعي المقارن ، أو ما إلى ذلك . وبهذه الصورة يقدّم موضوع البحث وحدوده - بغض النظر عن منهجه - واضحة تماماً ، فالنص المتمثل في قصيدة واحدة ، أو حتى في حقبة زمنية مستقلة ، يمكن أن ينظر إليه بوصفه بنية متفردة ، سُويت طبقاً لقانونها الداخلي الخاص بها .

ومجالات النظر التي أحصيناها (وإن لم يكن الإحصاء جامعاً) تشكل في مجملها رسداً شاملاً لبنية النتاج الأدبي . غير أن هذا الرصد قد يكون - لمعموميته - من السعة بحيث إن تحقيقه عملياً ، وفي حدود بحث واحد ، يبدو هدفاً غير واقعي ؛ ومن ثم يضطر الباحث ، حتى ولو لم يقصد ذلك ، إلى أن يقيد نفسه باختيار هذا المجال أو ذاك من مجالات الدراسة ، وإن كان المدخل الأساسي - بعمامة - محكوماً بتحليل النص الأدبي « من أول كلمة إلى آخر كلمة فيه » .

وهذا المدخل الأساسي يسمح باستكناه البنية الداخلية للنتاج الأدبي ، وطبيعة تركيبه الفني ، وأجزءه المعين - وإن يكن مهماً أحياناً - المتضمن في نص « البلاغ الفني » . وبطبيعة الحال فإن مثل هذا المدخل ضروري ولكنه - مهما كانت الظروف - ليس إلا مرحلة أولية في دراسة النتاج الفني ، إذ إنه لا يقدم إلينا أية معلومات عن التوظيف الاجتماعي للنص ، كما أنه لا يوضح لنا تاريخ تأويله أو معالجته ، ولا مكانة الشاعر الذي أبدعه بالنسبة لشعراء الطور اللاحق له ، ولا يجيب عن عدد كبير من التساؤلات الأخرى التي يمكن أن تثار .

ومع ذلك ، فإن مؤلف هذا الكتاب يرى ، بالقدر نفسه من الضرورة ، أن يؤكد ، ومن اقتناع عميق ، أن ذلك « التحليل الأحادي المستقل » للنص الأدبي يمثل الخطوة الأولى التي لا غنى عنها في دراسته . وفضلاً عن هذا فإن ذلك الضرب من التحليل يشغل في سلم المشكلات العلمية مكاناً خاصاً ، لأنه يجيب - بصفة خاصة ، وفي المقام الأول ، عن ذلك التساؤل الجوهرى : بم يعد النتاج المائل نتاجاً فنياً ؟ وإذا كان الناقد الأدبي ، وهل مستويات أخرى من مستويات البحث ، يعالج طائفة من القضايا التي قد يكون لها أساس باهتمامات مؤرخ الثقافة ، أو المؤرخ السياسى ، أو تلك التي لها علاقة بالفلسفة

أو بالواقع المعيش أو ما أشبه ذلك ، فإنه هنا ، وعند هذه النقطة على وجه التحديد ، يمثل نفسه تحديلاً تاماً ، حين يدرس المقومات المعنوية للفن الكلامى .

كل هذا الذى قيل يستوعب على وجه الإطلاق أن نفرد بالتناول مشكلات « البحث الأحادى » للنص الأدبي المستقل ، الذى يُنظر إليه في هذه الحالة بوصفه كلاً فنياً ، وأن نخص هذا الموضوع بذلك الكتاب المائل . ولا ريب أن طرح القضية على هذا النحو له أصوله من الناحية المنهجية .

إن الدراسات الأدبية لدينا حققت نجاحاً معيناً ، وبخاصة في حقل تاريخ الأدب ، وفي المقام الأول تاريخ الأدب الروسى ، ففى هذا الحقل بصفة خاصة ، توافرت ذخيرة من الخبرات الواسعة في مناهج البحث ، وهى تلك المناهج التى أصبح امتلاكها لا يصادف - من واقع التجربة - صعوبات كبرى . أما منهج تحليل البنية الداخلية للنص الأدبي فربما كان استغلاله أقل حظاً من ذلك وإلى حد كبير ، بغض النظر عن أنه يمكن - حتى في هذا المقام - أن نشير إلى بعض الأعمال العلمية التى أصبحت من أساسيات هذا المنهج ، والتى حظيت بشهرة مدوّنة .

(•)

إن هذا البحث يستقطب أسس التحليل البنائى للنص الشعرى (٨) . وربما كانت قضية المصطلح أهم العقبات التى يصطدم بها كثير من دارسى الأدب في طريقهم إلى استثمار مبادئ التحليل السيميولوجى البنائى ، مع أن هذه المبادئ بسيطة في جوهرها . إن تاريخ العلم قد تشكل على ذلك النحو ، وهو أن كثيراً من الأفكار القيمة التى تُمس أنظمة العلاقات بين المربى والمُتلقى قد نشأت أولاً في حقل اللغويات ، ونتيجة لها ، ولأن اللغة تعد نظام العلاقات الأولى في المجتمع البشرى ، وفيها تتجلى معظم العلاقات العامة على أكمل صورة ، ثم لأن كل الأنظمة الثانوية المنشطة تتمثل على تنمية تأثيرها - نعى تأثير اللغة - بدرجة أو بأخرى ، لكل تلك الأسباب يحتل المصطلح اللغوى مكانة خاصة في كل العلوم والمعارف الدائرة في النطاق السيميولوجى بما في ذلك دراسة البنية الشعرية .

الهوامش

(١) إ . ج . جانشاروف : الأعمال المختارة . في ثمانية مجلدات - المجلد الثانى - دار نشر الدولة - ص ٢٨٧ .

(٢) يقصد بالمفهوم العام كل نص حتى ولو لم يكن أدبياً ، فالمهاكل القديمة جداً المفهوم نصوص ، وأيقونات المصدر الوسطى نصوص ، ولوحات الفنون التشكيلية نصوص ، وهكذا . (المترجم) .

(٣) الباروك baroque أسلوب في التعبير الفنى ساد في القرن السابع عشر بخاصة ، وتميز على الجملة بدقة الزخرفة وغرابتها أحياناً ، وباصطناع الأشكال المنحرفة أو المتقوية في فن العمارة ، وبالتعميد والصور الغريبة الدمضة في الأدب . (المترجم) .

(٤) هو ألكسندر بوشكين Aleksandr Pushkin شاعر وروائى ، يعد أباً الأدب الروسى الحديث . ولد سنة ١٧٩٩ وتوفى ١٨٣٧ م . (المترجم)

(٥) نيقولاى فاسيليفتش جرجول Nikolai Vassilievich Gogol روائى وكاتب مسرحى روسى . ولد سنة ١٨٠٩ وتوفى ١٨٥٢ م . (المترجم) .

(٦) ماياكوفسكى Vladimir Mayakovsky شاعر روسى يعد في الطليعة من أدباء الثورة وأكثرهم شهرة . وقد عانى بضرب من الشعر الدعائى في مطلع الثورة ، بالإضافة إلى أنه يعد والد « الستقبلية » Futurism في الأدب الروسى . (المترجم) .

(٧) التحليل الأحادى للنص الأدبي : يقصد به إلى دراسة النص في ذاته دراسة لغوية وجمالية مستقلة . (المترجم) .

(٨) انظر كذلك : د . م . لوتمان : بنية النص الأدبي . موسكو - دار الفن سنة ١٩٧٠ م ، في ثلاثمائة وأربع وعشرون صفحة .

كشاف المجلد السابع

أ - كشاف الأعداد

العددان الأول والثاني : الشعر العربي الحديث
العددان الثالث والرابع : قضايا المصطلح الأدبي

ب - كشاف الموضوعات

- | | |
|--|---|
| - التضمن في العروض والشعر العربي | - الأداء الفني والقصيدة الجديدة |
| - سيد البحراوى | - رجاء عيد |
| * ع ٣٠٤/٩١ - ٩٧ | * ع ١٠١/٢٠٠ - ٦٤ |
| - التطهير في الأدب | - أزمة المصطلح في النقد القصصى |
| - عرض كتاب | - عبد الرحيم محمد عبد الرحيم |
| - تأليف : هدى خالد عبد الله | * ع ٣٠٤/٩٨ - ١٠٦ |
| - عرض : فريال جبورى غزول | - أما قبل |
| * ع ٣٠٤/١٥٦ - ١٦١ | - رئيس التحرير |
| - الحب والأرض بين التناظر والمفارقة | * ع ١٠١/٤ |
| - غالى شكرى | - أما قبل |
| * ع ٣٠٤/١٤٥ - ١٥٥ | - رئيس التحرير |
| - الحلم والكيمياء والكتابة | * ع ٣٠٤/٤ |
| - قراءة في ديوان "أنت واحد" وهي أعضاؤك انتشرت | - الإبطوبيا والإبطوبيات: الكلمة والأصناف والدلالات |
| - شاكى عبد الحميد | - عبد العزيز ليب |
| * ع ١٠١/٢٠٠ - ١٩١ | * ع ٣٠٤/١٠٧ - ١٣٠ |
| - خصوصية الرؤيا والتشكيل | - بنية القصيدة عند أبي تمام |
| - في شعر محمود درويش | - رسائل جامعية |
| - محمد صالح الشنطى | - عرض : يسرى يحيى المصرى |
| * ع ١٠١/٢٠٠ - ١٣٩ | * ع ١٠١/٢٠٠ - ٢٩٣ |
| - الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجنى والفلاسفة | - التحليل النصى للشعر - قضية المنهج عند يورى لوفمان |
| - صفوت عبد الله الخطيب | - وثائق من النقد الغربى |
| * ع ٣٠٤/٦٢ - ٦٩ | - ترجمة : محمد فتوح أحمد |
| - دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد | * ع ٣٠٤/٢٦١ - ٢٦٥ |
| - عرض كتاب | - التساؤل على شفا المنزلق |
| - تأليف : شكرى عياد | - أنور لوقا |
| - عرض : أحمد مجاهد | * ع ٣٠٤/١١ - ٢٠ |
| * ع ١٠١/٢٠٠ - ٢٨٦ | |

- دراسة في قصيدة الحرب
- عل جعفر العلاق
- * ع ١، ٢، ٣٨ - ٤٩
- الروى المنقعة : نحو منهج بنهوى في دراسة
- الشعر الجاهل
- عرض كتاب
- تأليف : كمال أبو ديب
- عرض : حسن البنا عز الدين
- * ع ١، ٢، ٢٧٤ - ٢٨٠
- الرؤية الأورفية والوحى الممكن
- في شعر الفينوري
- بنعيسى بوحالة
- * ع ١، ٢، ١٢١ - ١٣٨
- سمات أسلوبية في شعر
- صلاح عبد الصبور
- محمد العبد
- * ع ١، ٢، ٨٩ - ١٠٥
- سنية أحمد شوقي وهيار الشعر العربى الكلاسيكى
- ياروسلاف استيكيتش
- * ع ١، ٢، ١٢ - ٢٩
- الشعر البحرى الجديد في ضوء التغير الاجتماعى
- أمجد ريان
- * ع ١، ٢، ٢٠٣ - ٢١٥
- الشعر - الغموض - الحداثة
- دراسة في المفهوم
- إبراهيم رمان
- * ع ٣، ٤، ٨٣ - ٩٠
- الشعرية في الشعر دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة
- قاسم المومنى
- * ع ٣، ٤، ٧٣ - ٨٢
- الصراع المحكم في «مرثية لاعب سيرك» لأحمد عبد المطلبى
- حجازى
- تجربة نقدية
- أحمد درويش
- * ع ١، ٢، ٢٥٩ - ٢٦٥
- ظاهرة الغموض في الشعر الحر
- خالد سليمان
- * ع ١، ٢، ٦٥ - ٨٨
- الفن والحضارة في فلسفة هيكل الجمالية
- رسائل جامعية
- رمضان بسطاويس محمد
- * ع ٣، ٤، ١٦٨ - ١٧٠
- قراءة في «معنى المعنى» عند عبد القاهر الجرجان
- عز الدين إسماعيل
- * ع ٣، ٤، ٣٧ - ٤٥
- قصيدة «الأندلس الجديدة»
- لأحمد شوقى (مقاربة وصفية شعرية سومبولوجية)
- بشير القمري
- * ع ١، ٢، ٣٠ - ٣٧
- كشف المجلد السابع
- كشف الموضوعات - كشف المؤلفين
- التحرير
- * ع ٣، ٤، ٢٦٦ - ٢٧٠
- لغة الهد الجميل في شعر الثمانينيات
- النموذج الفلسطينى
- فريال جبورى غزول
- * ع ١، ٢، ١٩٢ - ٢٠٢
- مستويات البناء الروائى في «نجمة أفسطس»
- رسائل جامعية
- الباحث : عبد الرحيم جبران
- عرض : حسين حمودة
- * ع ١، ٢، ٢٨٧ - ٢٩٢
- المصطلح البلاغى في ضوء البلاغة الحديثة
- تمام حسان
- * ع ٣، ٤، ٢١ - ٣٦
- المفارقة
- نبيلة إبراهيم
- * ع ٣، ٤، ١٣١ - ١٤١
- مفهوم الأسلوب في التراث
- محمد عبد المطلب
- * ع ٣، ٤، ٤٦ - ٩١
- ملاحظات حول شعر حسن طلب
- متابعات
- إدوار الخراط
- * ع ١، ٢، ٢٦٦ - ٢٧٣

- ملامح الأوربية ومصادرها
- نص شعري أدونيس
- على أحمد الشرع
- * ع ١٠٩/٢٠١ - ١٢٠
- المنهج الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية
- رسائل جامعية
- عرض : سعيد محمد توفيق
- * ع ٢٩٦/٢٠١ - ٢٩٨
- نحو فهم العملية الإبداعية : نظرة تأويلية (دراسة تطبيقية)
- رسائل جامعية
- سحر محب مشهور
- * ع ١٦٢/٤٠٣ - ١٦٧
- هذا العدد
- التحرير
- * ع ١٠٠/٤٠٣ - ١٠
- هذا العدد
- التحرير
- * ع ٣٢١/٢٠١ - ٣٢٢
- هذا العدد
- ترجمة : نهاد صليحة
- * ع ٣٢١/٢٠١ - ٣٢٢
- هذا العدد
- ترجمة : نهاد صليحة
- * ع ٢٧١/٤٠٣ - ٢٧٢
- ملامح الأوربية ومصادرها
- نص شعري أدونيس
- على أحمد الشرع
- * ع ١٠٩/٢٠١ - ١٢٠
- المنهج الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية
- رسائل جامعية
- عرض : سعيد محمد توفيق
- * ع ٢٩٦/٢٠١ - ٢٩٨
- نحو فهم العملية الإبداعية : نظرة تأويلية (دراسة تطبيقية)
- رسائل جامعية
- سحر محب مشهور
- * ع ١٦٢/٤٠٣ - ١٦٧
- هذا العدد
- التحرير
- * ع ١٠٠/٤٠٣ - ١٠
- هذا العدد
- التحرير
- * ع ٣٢١/٢٠١ - ٣٢٢
- هذا العدد
- ترجمة : نهاد صليحة
- * ع ٣٢١/٢٠١ - ٣٢٢
- هذا العدد
- ترجمة : نهاد صليحة
- * ع ٢٧١/٤٠٣ - ٢٧٢

ج - كشف المؤلفين

- إبراهيم رمان
- الشعر - المزمور - الحداثة
- دراسة في المفهوم
- * ع ٨٣/٤٠٣ - ٩٠
- أحمد درويش
- تجربة نقدية
- الصراع المحكم في وراثية لاهب سيرك، لأحمد عبد المصطفى حجازي
- * ع ٢٥٩/٢٠١ - ٢٦٥
- أحمد مجاهد
- مرض كتاب
- دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد
- شكري عباد
- * ع ٢٨١/٢٠١ - ٢٨٦
- إدوار الخراط
- متابعات
- ملاحظات حول شعر حسن طلب
- * ع ٢٦٦/٢٠١ - ٢٧٣
- أمجد ريان
- الشعر البحريني الجديد في ضوء التغير الاجتماعي
- * ع ٢٠٣/٢٠١ - ٢١٥
- أنور لوقا
- التساؤل على شفا المنزلق
- * ع ١١/٤٠٣ - ٢٠
- بشير الضمري
- قصيدة «الأندلس الجديدة» لأحمد شوقي
- (مقاربة وصفية شعرية سوسولوجية)
- * ع ٣٠/٢٠١ - ٣٧

- بنعيسى بوحالة
- الرؤية الأورفية والوهى الممكن فى شعر الفيتورى
- * ع ١، ٢، ١٢١ - ١٣٨
- بول فاليرى
- الشعر والفكر المجرد : الرقص والسيرة (١٩٣٩)
- الوثائق
- ترجمة : مصطفى رياض
- * ع ١، ٢، ٣١١ - ٣٢٠
- التحرير
- كشف المجلد السابع
- كشف الموضوعات - وكشاف المؤلفين
- * ع ٣، ٤، ٢٦٦ - ٢٧٠
- التحرير
- نصوص من النقد العربى الحديث (وثائق)
- مجلة الضياء (لغة الجرائد)
- * ع ٣، ٤، ١٧١ - ٢٤٧
- التحرير
- هذا العدد
- * ع ١، ٢، ٥ - ٩
- التحرير
- هذا العدد
- * ع ٣، ٤، ٥ - ١٠
- تمام حسان
- المصطلح البلاغى فى ضوء البلاغة الحديثة
- * ع ٣، ٤، ٢١ - ٣٦
- حسن البنا عز الدين
- عرض كتاب
- الرؤى المقتعة : نحو منهج بنوى فى دراسة الشعر الجاهل
- كمال أبوديب
- * ع ١، ٢، ٢٧٤ - ٢٨٠
- حسين حمودة
- رسائل جامعية
- مستويات البناء الروائى فى «نجمة أغسطس»
- * ع ١، ٢، ٢٨٧ - ٢٩٢
- خالد سليمان
- ظاهرة الغموض فى الشعر الحر
- * ع ١، ٢، ٦٥ - ٨٨
- رئيس التحرير
- أما قبل
- * ع ١، ٢، ٤

- رئيس التحرير
- أما قبل
- * ع ٣، ٤، ٤
- رجاء عيد
- الأداء الفنى والقصة الجديدة
- * ع ١، ٢، ٥٠ - ٦٤
- رمضان بستاوىسى محمد
- رسائل جامعية
- الفن والحضارة فى فلسفة هيجل الجمالية
- * ع ٣، ٤، ١٦٨ - ١٧٠
- سحر محب مشهور
- رسائل جامعية
- نحوفهم العملية الإبداعية : نظرة تأويلية (دراسة تطبيقية)
- * ع ٣، ٤، ١٦٢ - ١٦٧
- سميد محمد توفيق
- رسائل جامعية
- المنهج الفينومينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية
- * ع ١، ٢، ٢٩٦ - ٢٩٨
- سيد البحراوى
- التفسير فى العروض والشعر العربى
- * ع ٣، ٤، ٩١ - ٩٧
- شاكر عبد الحميد
- الحلم والكيمياء والكتابة : قراءة فى ديوان «أنت واحد» وهى
- أعضائك انتشرت للشاعر محمد عفيفى مطر
- * ع ١، ٢، ١٦٠ - ١٩١
- صفوت عبد الله الخطيب
- الخيال مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجنى والفلاسفة
- * ع ٣، ٤، ٦٢ - ٦٩
- صلاح فضل
- تجربة نقدية
- نص شعري وثلاثة مناهج نقدية
- * ع ١، ٢، ٢٥١ - ٢٥٨
- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم
- أزمة المصطلح فى النقد القصصى
- * ع ٣، ٤، ٩٨ - ١٠٦
- عبد العزيز لبيب
- الإبطوبيا والإبطوبيات
- الكلمة والأصناف والدلالات
- * ع ٣، ٤، ١٠٧ - ١٣٠

- عبد الله محمد الغدامي
- نماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر
- * ع ١٠١، ٢٠١٦/٢ - ٢٣٢
- عز الدين إسماعيل
- قراءة في «معنى المعنى» عند عبد القاهر الجرجاني
- * ع ٣٠٣، ٤٠٣٧/٤ - ٤٥
- علي أحمد الشرع
- ملامح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس
- * ع ١٠١، ٢٠١٦/٢ - ١٢٠
- هل جعفر العلاق
- البنية الدرامية في القصيدة الحديثة
- (دراسة في قصيدة الحرب)
- * ع ١٠١، ٢٠٣٨/٢ - ٤٩
- هاني شكري
- الحب والأرض بين التناظر والمفارقة
- * ع ٣٠٣، ٤٠٤٥/٤ - ١٥٥
- فريال جبوري غزول
- لغة الضد الجميل في شعر الثمانينيات : النموذج الفلسطيني
- * ع ١٠١، ٢٠١٩/٢ - ٢٠٢
- فريال جبوري غزول
- عرض كتاب
- التطهير في الأدب
- عدنان خالد عبد الله
- * ع ٣٠٣، ٤٠١٥٦/٤ - ١٦١
- قاسم المومني
- الشعرية في الشعر
- دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة
- * ع ٣٠٣، ٤٠٧٣/٤ - ٨٢
- ماهر شفيق فريد (ترجمة)
- نصوص من النقد الغربي الحديث (وثائق)
- مختارات من نقدت . س . إليوت
- * ع ٣٠٣، ٤٠٢٤٨/٤ - ٢٦٠
- محمد صالح الشنطلي
- خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش
- * ع ١٠١، ٢٠١٣٩/٢ - ١٥٩
- محمد العبد
- سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور
- * ع ١٠١، ٢٠٨٩/٢ - ١٠٥
- محمد عبد المطلب
- مفهوم الأسلوب في التراث
- * ع ٣٠٣، ٤٠٤٦/٤ - ٦١
- محمد هيث (إعداد)
- ندوة العدد
- أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر
- * ع ١٠١، ٢٠٢٣٣/٢ - ٢٤٨
- محمد فتوح أحمد (ترجمة)
- وثائق من النقد الغربي
- التحليل النصي للشعر - قضية المنهج عند بوري لوتمان
- * ع ٣٠٣، ٤٠٢٦١/٤ - ٢٦٥
- مصطفى رياض (ترجمة)
- وثائق
- بول فاليري «الشعر والفكر المجرد : الرقص والسيرة» (١٩٣٩)
- * ع ١٠١، ٢٠٣١١/٢ - ٣٢١
- نبيلة إبراهيم
- المفارقة
- * ع ٣٠٣، ٤٠١٣١/٤ - ١٤١
- نهاد صليحة (ترجمة)
- هذا العدد This Issue
- * ع ١٠١، ٢٠٣٢١/٢ - ٣٢٦
- نهاد صليحة (ترجمة)
- هذا العدد This Issue
- * ع ٣٠٣، ٤٠٢٧١/٤ - ٢٧١
- ياروسلاف استيكفيتش
- سنية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي
- * ع ١٠١، ٢٠١٢/٢ - ٢٩
- يسيرة يحيى المصري
- رسائل جامعية
- بنية القصيدة عند أبي تمام
- * ع ١٠١، ٢٠٢٩٣/٢ - ٢٩٥

we find it in 'satire', 'burlesque', the 'grotesque', and all forms of nonsensical, and humorous writing. Examples from Al Mutanabbī, Al Ḥuṣarī, and 'Abdul Qādir Al Māzinī are provided for illustration. The analysis of these texts concludes that four essential elements are basic to the definition of irony, namely:- 'double entendre'; factual discrepancy or contradiction on the formal level; a show of innocence, i. e., the appearance of innocuousness or guilelessness; and the existence of a victim, i. e., the butt or target of ridicule. Having defined the elements of irony, the author traces its philosophical roots in the writings of Kant, Hegel, Kierkegaard, Schlegel, and Zolger, noting their points of agreement and divergence.

The modern critical approach to the concept of irony, as analysed by the writer, emphasizes three important

points: the irony-maker or generator, the language of irony, and its future course. The writer then juxtaposes some old and new texts, by Al Jāhiz and Yahya Al Ṭāhir

ʿAbdallah, to compare the function and role of irony in different historical periods, and uses extracts from another classical text, a famous book entitled 'Tarweeh

Al Nufūs wa Mudhik Al 'Abūs' (Entertainment for Relief and Laughter after Grief), to distinguish between the different types of ironists. The writer thus succeeds in

turning a common literary term into a useful analytical tool with clear origins and definite functions-a tool which, together with the many idioms treated, clarified

and developed in *This Issue*, may, we hope, contribute vitally to the refining and enriching of the apparatus of modern criticism.

Translated by:
Nehad Selathu

imitated and considered as potentially capable of contributing to the poem's internal coherence and formal integrity. It was also regarded as useful in playing down and softening the strong and repetitive rhythmical patterns of the traditional poem which obstructed the flow of meaning and tended to break up the poem into small fragmented units.

Enjambment, essentially, and by definition, the writer points out, represents a conflict between the syntactical level of the poem and its metrical system, i. e., between two encoded semiotic levels. In other words, enjambment reflects in its very form the conflict between different systems and levels of signification, and can, therefore, reveal to us the conflict between the different periods of the art of poetry as well as the distinctive nature of each poetic period. In contemporary poetry, enjambment has achieved its most extensive use in the 'run-on' poem, and is currently regarded as a manifestation of a principal law which controls all aspects of the poem, and realizes for it one of its most important aesthetic values, namely, tension.

● So far, poetry seems to have taken pride of place, and represented the focal point of interest in the previous investigations of the critical idiom old and new. In the next contribution, however, 'Abdul Raḥīm Moḥammad 'Ahdul Raḥīm moves into the realm of fiction to examine 'The Crisis of Terminology in the Criticism of Fiction'. He starts off by viewing any critical term as a linguistic unit that acquires a special idiomatic use in a particular sphere on the basis of a pre-existent link between the original meaning of the linguistic unit and the new idiomatic meaning. Every idiom has its particular form, its related concept, and its field of action. The form is the word or words which carry the concept; the concept is the mental image evoked by the idiom; and the field is its scope of activity and application.

The terminology of fiction, the paper argues, is still vague; its concepts still need to be theoretically outlined and defined, and made accessible in glossaries for specialists and students, to be consulted whenever the need arises. As it is, critics use the terminology of fiction available each according to his own private lights. As a result, critical works on fiction in the Arab world have become increasingly tangled, abstruse and extremely confusing, totally lacking in clarity and consistency. The crisis can be seen quite clearly in the welter of idiomatic forms which express the same concept, and in the looseness of the concepts themselves and their personal orientation.

The writer attributes this sad situation to many factors: of these, the linking of the idiom to its original west-

ern meaning, the multiplicity of cultural environments in the Arab world itself, the various approaches to Arabization and methods of interpretation, and the lack of guidance and coordination, figure most prominently. To come out of this tangle we need to concentrate our efforts on realizing the uniformity of idioms, and then to organize and classify them in an orderly scientific manner, and clearly define their precise meanings.

● The term 'Utopia' coined by Sir Thomas More as the title of his famous book in 1516 and its subsequent history engage the efforts of our next contributor 'Abdul 'Azīz Labeeb in his essay 'Utopia and Utopianism'. The author meticulously describes how the word acquired its philosophical and technical implications, and outlines its precise meaning which eventually acquired other connotations as the word spread and circulated. Then he poses a significant question: 'Why has contemporary Arabic Criticism ignored or given only scant attention to 'utopianism'? Having dealt with this question, the author proceeds to study several utopias, noting their similarities and differences, and points out that the hankering after something lost is a common feature to all of them: the differences, on the other hand are mostly generic and philosophical. He explains and analyzes some of these differences expounding in the process the anthropological, and social dimensions of his central theme, and compares its various expositions and treatments in materialistic and idealistic philosophy.

The geographical orientation of the idea of 'Utopia' occupies the following section of the study, and the author poses a series of related questions to which he attempts to supply satisfactory answers, e. g., Why is it that 'Utopia' always figures as a distant, unknown island which has to be discovered like the 'lost continent'? And why this total and engrossing preoccupation with place to the complete exclusion of time in Utopian thinking? Why is it always 'Where?' rather than 'When?' that looms large? Perhaps the answer lies in the relation between the Utopian dream and the reality of civilization, and it is this relation, throughout history, from Plato to Karl Marx, via Bacon, Voltaire and Rousseau, which takes up the final portion of the essay.

● Nabīla Ibrahim's paper on 'Irony' brings *This Issue* to a close. She views 'Irony' as an intelligent game between two parties: the writer, or maker of the irony, and the reader. The irony-maker presents his text in a manner calculated to provoke the reader's rejection of its literal in favour of its hidden or opposite meaning.

Irony, the writer points out has always figured as an operative element in many forms of artistic expression;

uncertain, provisional definitions, treading the precarious line between phenomenon and idiom. It begins with a tentative definition of poetry as the aesthetic formulation of the hidden rhythm governing human experience in its totality. Poetic experience, is inherently ambiguous; it comes into concrete existence through the creative vision of the poet which transforms reality, and expresses itself in a symbolic language which carries a multiplicity of hidden meanings. The Arabs, the writer argues, understood poetry as a craft, or as 'imitation', and regarded the 'imagination', no matter how far it deviated from reality or invented original images, as a cognitive tool. Apart from the old link between poetry and singing, the Arabs recognized the strong affective power of rhythm and related it to the imagination. And since the majority of their critics regarded poetry as an art or a craft not very different from oratory and logic, and subject to their rules and criteria of competence, they insisted that 'imagination' should be governed and guided by reason, and installed the power of conviction or credibility as a basic poetic requisite.

Arabic poetry, the writer notes, reveals a discernible gradual movement from clarity to ambiguity; this is not to say that old Arabic poetry was totally free from ambiguity. Ambiguity is to be found here and there, but the main corpus of Arabic poetry upheld the principle of clarity and was essentially cognitive in nature, socially-oriented in terms of function, offering an exemplary mode of viewing the world, and a formal model for its expression.

Ambiguity began to force itself on our attention as a recurrent phenomenon in poetry when the battle between the old and new modes of poetic writing raged and intensified, reflecting in the process the attempt, on the levels of social action and philosophical thinking, to break free of the bonds and shackles of the dominant inherited ideology. It is true that poets of the Abbasid period, such as Abū Tammām, Al-Mutanabbī, and Bash-Shār Ibn Burd, introduced a measure of ambiguity into their poetry, introducing into the realm of aesthetic sensibility and awareness a degree of uncertainty and relativity concerning the understanding and concept of poetry, nevertheless, this modernistic streak failed to expand the dimensions of the poetic element sufficiently to accommodate the ambiguity principle as a permanent feature.

In a study of poetic ambiguity, Cohen, a prominent contemporary Western critic, takes for his starting point Edgar Allan Poe's argument that the scope of the text and its unity are determined by two factors which are intensity and range, in reverse proportion to each

other. Cohen, however, modifies this view ostensibly by making clarity/ ambiguity, on the hand, and intensity/ neutrality, on the other, the two governing principles of the text. Ambiguity, however, should be clearly distinguished from obscurity which cancels the possibility of interaction between the text and reality. Indeed, two types of obscurity, the writer argues, seem to bedevil a large portion of Arabic poetry, and are responsible for its muddled and disjointed character. The first type of obscurity results from affectation, i. e., affecting the style of modernism; the second from poetic incompetence, or, rather, impotence. Significant examples from modern Arabic poetry are then provided for illustration. This is followed by an attempt at a definition of modernism based on the historically significant interrelation of poetry and philosophy, on the one hand, and poetry and metaphysics, on the other, and drawing on several philosophical propositions, such as Bergson's definition of intuition (in the sense of the direct perception of the thing itself) as the highest form of knowledge. The essay concludes that the adoption of the western concept of 'defamiliarization' has at once benefited and harmed the movement of modern Arabic poetry.

● Sayid Al Bahṛāwī writes next about 'Enjambment in Arabic Poetry and Metrics', emphasizing the importance of this phenomenon in the metrical and critical study of poetry, and its significance as a clear sign or pointer, revealing the element of tension intrinsic in all poetry. The study of this phenomenon represents a full-scale analysis on the phonetic, syntactic, and semantic levels, of one of the principal elements of the structure of the poetic work. It also represents a necessary and indispensable step in the effort to develop a science of comparative metrics.

Enjambment is essentially a metrical term which means the running over of a sentence from one line of verse into the next so that the syntactical unit exceeds the metrical unit of the line with its rhyming end. Conservative prosodists condemned enjambment as a serious flaw, but the more progressive ones, like Al-Khalīl and Al Akhfash, did not regard it as such. However, the concept of 'symmetry' which governed traditional Arab criticism helped to foster the rejection of enjambment in the name of preserving the unity of the verse line. With the advent of Romanticism and its rebellious attitude to all restraints, including those of rhyme, the traditional hostile view of enjambment was opposed and criticized. The romantic impulse, however, could neither shake nor undermine the indomitable principle of the verse line. It was not until the new 'Free Verse' movement had developed and crystallized that enjambment was reha-

nic inimitability, and surveys its development and different interpretations. He concludes that the North African critics found themselves in possession of two concepts of style: one derived from the eastern Arab world and geared to the question of Quranic inimitability (which Al-Jurjānī's theory of metrics illustrates in its best and most developed form), and one derived from Aristotle (which is more comprehensive and takes a total view of the various elements of artistic creation, literary and otherwise, and concentrates on the whole rather than the parts). The two concepts of style, that of Al-Jurjānī and Aristotle's were reconciled and harmonized by Ḥāzim Al-Qarṭājannī. This eminent Arab critic, however, as the writer points out, did not stick to a single approach in his definition of the meaning of the term, but wavered among many. At one time we find him relating it to the question of meaning, at others, to the question of genres as treated by Aristotle, or to the concept of eloquence as outlined by the eastern Arab critics. In any case, one notes the prevalence among North African critics of the concept of style as developed in the east. This influence is particularly palpable in the work of Al-Sadrī and Ibn Rasheeq. In the writer's view, Ibn Khaldūn was the most successful of the North African critics in investigating the concept of style, examining both its mental and material levels, and relating it to the pertinent, immediate social and linguistic contexts, and to both sender and receiver.

● The term 'Imagination' as understood and interpreted by one particular Arab critic is what engages Ṣafwat 'Abdul Latīf who contributes the next article. "The Imagination" as a Critical Idiom in the Writings of Ḥāzim Al-Qarṭājannī and some Philosophers' begins by noting that 'imagination' constitutes the third basic premise in Qarṭājannī's theory of criticism, the other two being poetry and the principles of poetic creation. Aristotle's definition of the value of 'The Imagination' as an active force which produces imagery had proved a fertile source of inspiration for many Arab critics and philosophers. Al-Kindī drew on this definition extensively, quoting the Greeks, and so did Al-Fārābī and Ibn Sīnā (Avicenna). Ḥāzim Al-Qarṭājannī, in his turn, built upon the work of his predecessors, adding his own contribution, and leaving his individual mark: He insisted that the 'Imagination', i. e., the faculty of producing or forming mental images, or seeing in the 'mind's eye', to use Hamlet's phrase, was an essential element not only in the production of poetry, but also in its reception and appreciation. In his view, the poet examines the images of the world stored up in his memory, and notes their relations and correspondences in order to be able to build his own artistic imagery. Indeed, Al-Qarṭājannī's originality appears, most particularly, in his aesthetic

approach to the concept of the imagination. Other aesthetic principles emphasized by him include: symmetry, contrast and conflict, freshness of outlook, and a sense of wonder.

The essay concludes that, unlike Ibn Sīnā (Avicenna) and Ibn Rushd (Averroes), and because of his interest in poetic craftsmanship, Ḥāzim Al-Qarṭājannī concentrated on the artistic, rather than the psychological aspect of the 'Imagination'. This also led him to distinguish clearly between artistic (i. e., imaginative) truth, and general truthfulness. According to him, the criterion of poetry is neither truthfulness nor untruthfulness, but rather its imaginative language.

● In the next essay, 'The Poetic in Poetry: A New Look at an Old Theme', Qāsim Al-Momnī examines another concept that has gradually established itself on the list of basic literary terms. He argues that the prominence given to the question of phraseology or articulation in traditional Arabic criticism, when viewed in the context of the word/meaning problematics, eloquently proves the long-standing interest in what constitutes the poetic in poetry. In this respect, the writer proceeds to examine the views of a large group of old Arab critics concerning the question of form and content in art and detects a recurrent idea, common to all of them, namely that the questions of poetic value and poetic effect pertain to the formal aspects of poetry, i. e., the manipulation of language and imagery, rather than to its content of meanings, concepts or ideas (which are the common material of all poetry). In other words, all poetry deals more or less in the same material; but different poets express it differently, and therein lies the individuality of each. In this sense, 'poetic effect' depends essentially and for the most part on the poet's ability to create new combinations of words and images, his distinctive handling of his subject matter, and his skill in refining the commonplace idea through artistic patterning, and elevating it to new, hitherto unscaled heights.

The old Arab critics, the essay concludes, understood 'the poetic' in poetry in terms of the special and distinctive handling of the subject matter of poetry, and regarded the use of figurative language as one aspect of this special handling. It is true that poetic effect, in their view, depends to a certain extent on a coincidence of feeling and point of view between poet and receiver; nevertheless, it was firmly linked by them to the poet's special treatment of his subject-matter.

● In the following contribution by Ibrāhīm Rummānī, entitled 'Poetry, Ambiguity, and Modernism: An Investigation of the Concept', we find ourselves in the land of

the map of the world), to clear-cut definitions in which 'signifier' is lucidly distinguished and isolated from 'signified'; from the Arabic translation of Aristotle's *Poetics* by Matta bin Yunis, where the concept of theatre disappears from the field of signification, and satire and panegyrics take pride of place, to the more recent poetry and prose translations of Rifa'a at-Taḥṭāwī, and our present-day attempts at identifying the various aspects and minutiae of the art of fiction and at naming the basic functions of the narrative model. The writer concludes his literary itinerary by pointing out that our critical idiom is still wavering and far from settled, and that the instability is exacerbated by the persistent echoes of the old idiom which produce a misleading sense of similarity. To escape the confusion and guard against the pitfalls of synonymy and polysemy, to develop one common normative standard or criterion of accuracy in the area of terminology, one has, to begin with, to be extremely wary and conscious of the many hazards and linguistic traps, to question all evidence by citing contrary evidence, to subject all axiomatic sayings and self-evident truths to severe critical scrutiny, and to examine the degrees of deviation, misconstruction, or misinterpretation which a message may undergo on its path from sender to receiver.

● Lūqā's introductory endeavour in the field of methodology is followed by Tammām Hassān's essay, 'The Rhetorical Idiom in the Light of Modern Rhetoric', which examines the roots of the problem. He argues that Arabic rhetoric differs from modern stylistics in that the former's springboard was language, the latter's literary criticism. Arabic rhetoric deals with its material from a normative, linguistic standpoint, whereas Stylistics takes a descriptive, emotive approach in its handling of the linguistic event, i. e., it goes beyond the linguistic form to study its emotive and connotative potential. Building on this initial and focal distinction, the contributor proceeds to analyse a large number of basic critical and rhetorical idioms such as: eloquence, competence, meaning, decorum, beauty and ugliness, felicity and clarity, the literal and the figurative expression, the decorative and the effective expression, rhythm, musicality, and imagery. The terms are explained and interpreted in the light of modern stylistics in order to point out how the concepts they express, and the intellectual/cultural background in which they grew, differ from the concepts and background of modern stylistics.

● This comprehensive treatment of the phenomena of the idiom and their cognitive and epistemological ramifications leads naturally and smoothly to the following contribution in *This Issue*, Izz el-Dīn Isma'īl's 'A Reading into "The Meaning of Meaning"'

Long before Richards and Ogden, or any Arab critic or rhetorician, Al-Jurjānī coined the phrase 'the meaning of meaning'. His quest for the meaning of meaning, however, was not that of Richards and Ogden; it was an attempt at finding a universal law that would explain the workings and signification process of figurative language. He laid down certain basic and interrelated principles which included the distinction between 'Langue' and 'Parole', emphasizing that 'Parole' was the point in question. In speech or 'Parole', he argued, meaning was inseparable from the enunciation event, i. e., from usage, and multiplied and varied with usage. He also distinguished between primary and secondary meanings, defining primary meanings as the arbitrary or conventional denotations of words, and secondary meanings as their cultural connotations. This secondary type of meaning, which he calls 'the meaning of meaning', does not relate to facts, but, rather, falls into the category of the figurative. The receiver of a speech which operates on the level of secondary meanings has to rely on the faculty of 'deduction' in constructing the message, and his deduction is conducted on the basis of a common, shared frame of reference. The realization of secondary meanings, he pointed out, involves at once the affirmation and negation of the primary ones.

The 'meaning of meaning' then, according to Al-Jurjānī, is a network of mutual relations which involves a number of linguistic and non-linguistic elements. Its realization and apprehension depend upon the mutual support and consolidation of all the parts performed by the various elements in unison.

Isma'īl's analysis of Al-Jurjānī's critical discourse reveals certain gaps in its structure which create the need for certain modifications such as the introduction into the definition of the 'meaning of meaning' of the element of probability, i. e., of the possibility of its varied interpretation by different people in different circumstances, the acceptance of the principle of obsolescence, i. e., that certain secondary meanings may not endure, and could recede and fall out of use with time, and the rejection of the assumption of the equivalence of meaning and pre-enunciation intention.

● Still in the context of the analytical reading and methodological revision of the inherited critical idiom, Moḥamad Abdul Muttalib proceeds to analyze 'The Concept of Style in the Arabic Literary Tradition' as it appears in the writings of various Arab critics, eastern (like Ibn Qutaybeh, Al-Jurjānī, and Al-Amidī) and North African (like Ḥazim Al-Qarṭajannī, Ibn Khaldūn, and Ibn Rasheeq). He detects a connection between the birth of the term and the old question of Qura-

THIS ISSUE

ABSTRACT

Though indicative of the life and vitality of works of art, changes in the critical idiom and literary terminology constitute a central (and haunting) issue of critical theory. Not only do they reflect the movement and development of aesthetic thought, and trace its sudden leaps and bounds, they also reveal the degree of our scientific awareness of the dialectical relation of literary phenomena both with literary history and the history of humanity.

The critical idiom of one period may carry over into another, but it is never absolutely identical; new elements invariably interfere with the old intellectual constructs, redefining them, and saving them from mechanical repetition and absurdity. The more a critical idiom is methodically applied, the more interpretations it acquires. The reason is that an idiom is not simply a tool of analysis, but, rather, an instrument of thinking. It has, therefore, to be constantly redefined, its transcendent nature mapped out, and its changing characteristics (no matter how firmly they seem to attach to a hard solid core) newly designated.

This dialectical process is, of course, true of language in general, as is evidenced by its changing formations and interrelations; but it becomes particularly intensified in the case of the critical idiom, making it the most 'linguistically informative' component of a language's vocabulary, i. e., the most illustrative of the stasis-evolution dialectical process in one of its many forms. It is, nevertheless, the metalinguistic context of civilization which endows the idiom with maximum mobility and optimum efficacy.

This Issue of *Fusul* offers the reader several treatises on one aspect or another of the critical idiom present and past. The contributions, though they cover many types, and spread over various stretches of history, could not of course exhaust all the study possibilities of this vexing enquiry; they, however, strike at the room of the problem and follow up many of its ramifications, and immediate manifestations.

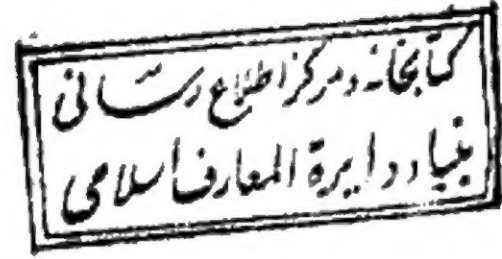
- The first contribution by Anwar Lūqā, entitled "On the Brink" takes a metalinguistic starting point for its definition of the nature of the literary term, quoting Abu Hayyan Al-Tawhidi's example, and his concept of 'words on words'. The metalinguistic nature of the literary term makes the act of coining or inventing it a hazardous one, with a wide margin for slips and errors. The contributor does not offer a comprehensive survey of those slips and errors, nor does he undertake to classify them. Rather, he cites random samples, interesting, and extremely entertaining, but without method or strict reasoning. He invokes the encyclopaedic nature of literature and using it as a guide, reflects many of its virtues, culling from his random samples a wider meaning and a more comprehensive significance, very much like a psychoanalyst who uses the free association technique with his patients to reach methodical deductions. The writer suggests that free and varied readings of literature could yield rich insights, cross cultural barriers, and reveal curious aspects of the problematics of the idiom.

The essay examines several texts which range from the old science of rhetoric to contemporary criticism; from the quasi-scientific, richly fictional old geography books (with their imaginary 'Happy Isles' firmly established on

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued by
General Egyptian Book Organization



Chairman

SAMIR SARHAN

Editor:

ZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

ALAH FADL

Managing Editor:

TIDAL OTHMAN

Editorial Board:

AAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

HMAD MEGAHED

MOHAMMAD GHAITH

MALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

ISSUES OF LITERARY TERMS

○ Vol. VII ○ No. 3, 4 ○ April - September 1987

